

А. Г. СОКОЛОВ

ИСТОРИЯ

РУССКОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ

конца XIX – начала XX века



А. Г. СОКОЛОВ

ИСТОРИЯ

РУССКОЙ

ЛИТЕРАТУРЫ

конца XIX – начала XX века



ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ,
ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ

*Допущено
Министерством высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебника для студентов
филологических факультетов
университетов*



Москва
«Высшая школа»
1988

Рецензент: кафедра русской литературы Пермского государственного университета им. А. М. Горького (зав. кафедрой д-р филол. наук, проф. Р. В. Комина)

Соколов А. Г.
С59 История русской литературы конца XIX — начала XX века: Учеб. для филол. спец. вузов. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1988. — 352 с.
ISBN 5-06-001127-5

Учебник посвящен истории русской литературы пролетарского этапа освободительного движения в России. В анализе общих путей развития литературного процесса, в творчестве каждого крупного художника показано, как за сложностью художественной жизни эпохи идейно-эстетической борьбы просматривается четкая поляризация идейных взглядов, в основе которой — отношение к революции, ее движущим силам. В 3-м издании (2-е — 1984 г.) литературный процесс начала XX в. рассмотрен в русле развития всего русского искусства эпохи.

С 4603010101(4309000000) — 170 277 — 88
001(01) — 88

ББК 83.3(0)5
СП1

Handwritten signature
№ 4-220-88
Б-БЛИОТЕН

Guliston davlat universiteti
Axborot resurs markazi
Izv №
Учебное издание

Алексей Георгиевич Соколов

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Зав. редакцией Г. Н. Усков. Редактор Л. А. Дрибинская. Младший редактор С. Г. Мирнова. Художник А. В. Алексеев. Художественный редактор М. Г. Минкевич. Технический редактор Э. М. Чижевский. Корректор Е. К. Штурм

ИБ № 6898

Изд. № ЛЖ-39. Сдано в набор 02.04.87. Подп. в печать 30.12.87. А-03575. Формат 70 × 100^{1/16}. Бум. офс. кн.-журн. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем 28,6 усл. печ. л. 74,1 усл. кр.-отт. 31,62 уч.-изд. л. Тираж 50 000 экз. Зак. № 936. Цена 1 р. 40 к.
Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

ISBN 5-06-001127-5

© Издательство «Высшая школа», 1979
© Издательство «Высшая школа», 1988, с изменениями

го крестьянства за социалистическое устройство общества. В этом — особенность исторического развития страны.

Наличие двух «социальных войн», многообразие борющихся общественных сил, особый характер революции 1905—1907 гг., обнаружившей в своем развитии возможность перерастания в революцию социалистическую, — все это предопределило своеобразие литературной жизни эпохи, характерные идейные и творческие противоречия, которые были свойственны многим русским художникам той поры и целым художественным течениям. В множественности идейно-художественных течений, возникавших в ту эпоху, отразилось многообразие социальных сил, выступивших на историческую арену русской жизни.

Однако за поразительной пестротой художественной жизни того времени просматривалась четкая и определенная поляризация сил, в основе которой лежало отношение к назревающей революции, к ее целям, движущим силам. Именно на этой почве оформлялись философские и эстетические платформы, складывалась оценка художественного наследия, литературных традиций. Борьба двух культур в национальной культуре нашла в ту эпоху свое, может быть, самое сложное, но одновременно и классически ясное выражение. В области искусства при всех промежуточных идейно-эстетических образованиях обозначилось четкое противостояние реализма и антиреалистических течений.

В условиях подъема революционных настроений, общенародного протеста против самодержавия литература все более проникалась предчувствиями и ожиданиями перемен, «неслыханных мятежей». Чувство приближающихся социальных сдвигов, «чрезвычайности» времени вызывает такую интенсивность художественной жизни, какой не знала еще история русского искусства. О рубеже, который наступал в общественной и духовной жизни страны, в полный голос и с полной определенностью заявил Л. Н. Толстой. Новый век, писал он, несет «конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другого способа общения»⁴. О наступлении века «духовного обновления» скажет и М. Горький в 1901 г.

В 90-е и в начале 900-х годов ведущим направлением литературы оставался критический реализм. В творчестве художников этого направления пути исторического развития общества обосновывались в категориях общедемократических идеалов. Они решительно отрицали существующий порядок жизни, страстно верили в творческие возможности человека, в будущее торжество социальной и нравственной справедливости. На этой вере зиждился лирический оптимизм Чехова, романтический пафос рассказов Короленко о людях из народа, общий пафос творчества писателей-реалистов младшего поколения, объединившихся в 90-е годы в литературном кружке «Среда», а затем вокруг горьковского издательства «Знание». Развитие общедемократического освободительного движения и пролетарской революционной борьбы вызвал подъем литературы этого направления и те новые тенденции, которые проявились в художественной системе русского критического реализма. В творчестве Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, В. Г. Короленко и писателей 90-х годов, испытавших влияние их творческих исканий, возникает новое художественное восприятие действительности. Отстаивая принципы и традиции реалистического искусства, они стремятся обновить реализм и в то же время решительно протестуют против попыток декадентской «перестройки» искусства.

Творческие искания Толстого, Чехова, Короленко глубоко индивидуальны, но в них просматривается общая тенденция: в сравнении с искусством критического реализма предшествовавшего периода в их творчестве по-новому про-

⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: [В 90 т.] М., 1936. Т. 26. С. 231.

является связь объективного повествования и субъективной авторской оценки мира. В судьбах человека усматривается отражение прежде всего судеб общества, в то же время на личность возлагается все большая ответственность за будущее России. Первостепенным, жизненно важным становится для каждого художника вопрос об отношениях народа и интеллигенции, о месте интеллигенции в революции, об ответственности искусства за происходящее в мире.

Новое осмысление отношений личности и общества, искусства и действительности находит свое выражение в стилевой структуре русского критического реализма рубежа веков, в характере основных конфликтов художественных произведений, в выборе литературного героя. Со второй половины 80-х годов, как известно, начался новый этап развития реализма Л. Толстого. Свою оригинальную стилевую структуру, оказавшую большое влияние на творчество писателей младшего поколения, приобретает реализм зрелого Чехова. Короленко стремится «восстановить в правах» героическое начало в литературе. Художественные искания старших оказали заметное влияние на формирующееся в те годы творчество А. И. Куприна, А. С. Серафимовича, С. И. Гусева-Оренбургского, И. А. Бунина и других писателей. Они ищут в «школе» Толстого и Чехова новые возможности реализма для выражения социальных и духовных процессов эпохи, общественной психологии XX столетия.

О роли искусства, активно заинтересованного в строительстве новой жизни, пишут художники и писатели самых различных идейных течений: Горький и Блок, Короленко и Вяч. Иванов. Активное эмоционально-оценочное отношение к миру в литературе различных идейных направлений имело разное социально-эстетическое обоснование и проистекало из различного понимания отношений искусства и действительности. В этом было самое существенное, определившее историческое место художественного течения, поэта, писателя в жизни эпохи и истории литературы.

Если в революционной романтике молодого Горького, в эмоциональной напряженности его рассказов, поэм, «песен» отразились реальные революционные настроения начавшегося движения масс, то в индивидуалистической романтике складывающейся в то же время декадентской литературы ощущение грядущих социальных сдвигов перерастало в чувство катастрофичности бытия вообще, оборачивалось тоской по надземному и надсмертному, томлением по миру сладостной мечты, в которой можно уйти от «грубой» реальности «стенающего времени».

Если для Горького личность и ее судьбы нерасторжимо связаны с судьбами коллектива, путями общественного развития страны, то художники декадентского направления принципиально разрывают эти связи. Для них значима личность, которая развивается только сама по себе и по своим иррациональным законам. Такая концепция личности и ее отношений к миру легла в основу книги известного реакционного критика В. Розанова «Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария» (1894). Розанов утверждал, что «человек в цельности своей природы есть существо иррациональное», что «рациональное неприложимо к человеческой природе», а значение личности может быть открыто только в религии.

Индивидуализм и иррационализм станут основой этики и эстетики литературного течения декадентского направления символизма (символизм 90-х годов, «младосимволизм» 900-х годов). Теоретики «нового искусства» исходили из тезиса о наступившем кризисе жизни и как следствии — кризисе мысли и искусства. Разделы цикла своих статей, написанных в 1916 г., А. Белый так и назовет: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис искусства». Кризис мысли объяснялся кризисом сознания, наступившим во второй половине XIX в.

Действительно, эпоха рубежа веков была временем величайших открытий в области естественных наук, прежде всего математики и физики (теория от-

носительности, квантовая теория и др.), которые поколебали прежние представления о строении мира. Разного рода неопозитивисты начали убеждать, что «материя исчезла». Развенчанию всех этих попыток наступления на материалистическую концепцию строения мира В. И. Ленин посвятил свою работу «Материализм и эмпириокритицизм» (1908 — 1909).

В буржуазной философии началось наступление релятивизма. Вселенная казалась философам-идеалистам непостижимым хаосом. Кризис прежних научных представлений трактовался ими как крушение возможностей интеллектуального познания, не способного охватить сложность мироздания. На этой почве расцветала апология интуиции, противопоставляемой рациональному познанию, иррационализм. Обострялся интерес к философии Платона, неоплатоников, Канта, неокантианцев, наконец, к национальной традиции русской идеалистической философии.

Эта философская почва и послужила основанием эстетических теорий русского декадентского искусства 1890-х годов. Теоретики русского символизма рассматривали искусство как произвольный, таинственный, «бескорыстный» акт, совершающийся в глубинах духа художника. Субъективное начало приобретало абсолютное значение. Восприятие мира художником становилось и объектом и содержанием искусства. С этой точки зрения объективный мир, действительность интереса для художника не представляли. Художественное творчество сводилось лишь к «полноте в ощущении данной минуты».

Опираясь на философию Канта и неокантианцев и рассматривая искусство как форму «незаинтересованной» деятельности человека, символисты освобождали искусство от всякого рационального начала. Творчество выступало лишь как интуитивное проявление личности художника. Возникала апология иррационального и подсознательного. Завершающей идеей этой философии искусства стало утверждение непознаваемости не только мира действительности, но и самих творческих ощущений художника.

Антиреалистический характер эстетической теории декадентского искусства был связан с общим движением буржуазной философии конца века к воинствующему идеализму. В своих основных тенденциях она становилась агрессивно-реакционной силой, направленной против растущих идеологических сил демократии, против философии революционного марксизма. Философия искусства символистов во многом опиралась на философские идеалистические учения Запада — на интуитивизм А. Бергсона, неокантианство, эмпириокритицизм, наконец, на «философию жизни», складывающуюся в работах Ф. Ницше.

900-е годы — важнейшая веха в развитии и русской истории, и русского искусства, содержанием которого становится революция, ее проблемы и судьбы. Под знаком первой российской революции развивается вся русская литература. Происходит решительное размежевание идейно-художественных течений и школ. Со всей отчетливостью обозначился водораздел между демократической и декадентской литературами.

Революция внесла резкие разграничения и в среду самих символистов. Обращаясь позже к своим спутникам по символизму, не принявшим Великой Октябрьской социалистической революции, Блок в неотправленном письме З. Гиппиус скажет: «...нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни»⁵. А. Белый, размышляя об отношениях искусства и демократии, высказал позже характерную в этом отношении мысль. «С середины XIX столетия, — писал он, — возросла демократизация знаний и философии; целые слои, доселе никак не причастные искусству, становились все более и более законодателями его судеб; в настоящую эпоху не кружки эстетически образованных людей — активные участники жизни ис-

⁵ Цит. по: Соловьев Б. И. Поэт и его подвиг. М., 1973. С. 664.

куства: демократические массы отнеслись к искусству активно, сместилась линия развития искусств; искусство — в опасности»⁶.

Революция меняет ракурсы видения мира художниками, их взгляды на отношения искусства к современности. В свете революции по-новому воспринимаются историческое прошлое страны и ее будущее, традиции литературного наследия. По-иному оцениваются связи писателя и нового читателя, который появился в России в предгрозовой атмосфере 900-х годов и о котором в 1904 г. М. Горький писал: «...самый лучший, ценный и — в то же время — самый внимательный и строгий читатель наших дней — это грамотный рабочий, грамотный мужик-демократ. Этот читатель ищет в книге прежде всего ответов на свои социальные и моральные недоумения, его основное стремление — к свободе, в самом широком смысле этого слова...»⁷ Вопрос об отношениях искусства к действительности приобретал в этих условиях вполне четкий общественный смысл. Речь шла об отношении к демократии, массовому демократическому читателю с его обострившимся интересом к социальным вопросам современности. Художники демократического лагеря видели в появлении такого читателя прогрессивное явление эпохи и звали искусство служить этому читателю, художники декадентских течений — величайшую для искусства опасность.

С отношением к демократическому читателю было связано и отношение к наследию русского демократического искусства, к его месту и роли в современной общественной и эстетической борьбе.

В эпоху революции формируется новое содержание социалистического искусства, его новая художественная тенденциозность — пролетарская партийность.

Развитие социалистических тенденций в революции привлекало к ней широкие демократические массы, делало ее подлинно народной. В то же время это отпугивало от нее либеральную буржуазию и мелкобуржуазные слои русского общества, что привело к кризису общедемократической, социально-абстрактной идеологии, кризису, так ярко проявившемуся в годы реакции.

Множественность социальных сил, которые на первых этапах революции вступили в борьбу с царизмом, придала русской художественной жизни характерное своеобразие: в революционные события оказались на какое-то время вовлеченными писатели и поэты не только реалистических, но и нереалистических течений, художники самых различных ориентаций, по-своему отражавшие своим творчеством «общенародную борьбу за свободу». Так, в демократической печати, в революционных сатирических журналах тех лет участвовали писатели, связанные с символизмом, художники круга «Мира Искусства». «Мы тогда, — вспоминал Е. Лансере, примыкавший к «мирискусникам», — революцию не воспринимали еще как борьбу класса против класса, а как борьбу «всего народа» против самодержавного строя».

В условиях общественного подъема 1905 г. к революции подошли, как писал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература», «многие непоследовательные (с марксистской точки зрения) люди, может быть, даже некоторые христиане, может быть, даже некоторые мистики»⁸.

Попытки символистов возглавить литературное движение терпят полную неудачу. Начинается кризис символизма. В эпоху революционного подъема обнаруживается несостоятельность и нежизненность философских и эстетических построений символистов 90-х годов. Предельный субъективизм и индивидуалистическое пренебрежение к запросам жизни уже компрометируются в глазах современников.

⁶ Аполлон. 1910. № 1.

⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 322.

⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 103.

В 900-е годы в литературу входят «младосимволисты», в эстетике которых начинается переоценка эстетических взглядов символистов старшего поколения, перестройка, связанная с развитием революции, русского реалистического искусства, прогрессивной эстетической мысли. Символизм столкнулся с широким фронтом реалистической литературы, возглавляемым М. Горьким. Роль Горького в объединении сил русской демократической беллетристики была в ту эпоху очень велика и исторически закономерна. В литературе он стал проводником революционного сознания, выразителем идеи революции. Его влияние укрепляло художников-реалистов на демократических позициях, помогало противостоять декадансу. Основным пафосом демократической литературы эпохи революции становится обостренное чувство обновления жизни, уверенность в его необходимости и возможности. Мысль об обновляющейся России, о «распрявлении» русского человека в революции, формировании его нового нравственного и социального восприятия мира пронизывает основное содержание литературных произведений этих писателей.

Новое художественное осознание мира и места в нем человека получает наиболее полное и качественно новое выражение в творчестве М. Горького.

Теоретическим обоснованием принципов и исторической закономерности возникновения искусства и литературы социалистического реализма явилась статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Статья стала программным документом эпохи, вокруг которого развернулась борьба идейно-философских и эстетических течений. В. И. Ленин выступил против буржуазно-индивидуалистического, анархического понимания свободы искусства как полной, ничем не ограниченной свободы личности художника: «Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо, как мирозерцание, анархизм есть выдвинутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»⁹.

В статье выдвигается понятие новой диалектической связи художника с обществом, с борьбой коллектива за прогрессивные исторические цели, говорится о долге художника как осознанном служении народу. «Литературное дело, — пишет В. И. Ленин, — должно стать частью общепролетарского дела...»¹⁰

Работа В. И. Ленина ставила и другую важнейшую проблему — об отношениях искусства и революции, которая получит в дальнейшем гениальную разработку в его статьях о Л. Н. Толстом.

В. И. Ленин отмечал, что в условиях нового, пролетарского этапа освободительного движения изменяется и содержание искусства. Гениальность ленинского провидения со всей очевидностью можно проследить на развитии творчества крупнейшего пролетарского писателя М. Горького. Творческие искания писателя определялись развитием революционного самосознания пролетариата.

Эпоха движения масс определила принципиальное обновление художественного метода реализма. Новаторство горьковского искусства проявилось в изображении нового героя эпохи — революционного пролетариата, который в творчестве пролетарского писателя предстает классом, не только страдающим от гнета общественных обстоятельств, но и осознавшим свое право на борьбу, более того — свой долг по отношению ко всему народу, борющемуся за свое освобождение. Такой взгляд на человека новой эпохи был сопряжен с новым взглядом художника на весь мир, окружающий героя. Горький утверждает гуманизм борьбы, отвергая все формы гуманизма сострадания.

⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104.

¹⁰ Там же. С. 100—101.

Борьба за активное отношение к человеку и действительности связана у писателя с формированием в его творчестве новых художественных принципов. Это видно в разработке главной темы романа «Мать», повествующего о пробуждении, новом рождении человеческой души в ходе социальной борьбы.

Важнейший вывод, к которому приходит Горький, анализируя психологию и социальное сознание человека, складывающееся в процессе революционной борьбы, состоит в том, что переустройство жизни уже началось и остановить этот процесс невозможно, как невозможно прекратить поступательное движение самой истории.

Революция до конца раскрыла и идейные расхождения художественных течений, и те противоречия, которые были в каждом из них. Общее демократическое умонастроение сблизило писателей-реалистов «Знания». Огромное значение для них имела близость с М. Горьким. Под его влиянием происходят сдвиги в сторону демократизма и революционности в их художественном сознании. Для многих «знаниевцев» эпоха революции была периодом творческого подъема. Горький и «знаниевцы» противостояли лагерю декадентской литературы. Но, в отличие от Горького, социалистическая пролетарская идеология не становится основой творческого сознания «знаниевцев». Характер осмысления задач и целей революции начал определять и внутренние противоречия этой группы. После декабрьского восстания, когда обнаружились социалистические устремления пролетарской борьбы, стало ясно, что в среде «знаниевцев» речь шла о разном понимании революции. В эти годы обострились идейные расхождения Л. Андреева и М. Горького. Исторически ограниченными оказались представления Е. Чирикова, С. Юшкевича, Д. Айзмана о судьбах и уроках революции. Это открыло возможность влияния на них буржуазной и мелкобуржуазной идеологии, чуждой подлинной революционности. Говоря о кружке «Среда» и судьбе «знаниевцев», И. Бунин в автобиографической заметке писал: «Революция, прокатившаяся над всеми нами, надолго рассеяла этот кружок»¹¹.

Поражение революции кладет начало новому размежеванию литературных сил. В литературе критического реализма под влиянием общественной и идейной реакции проявляются кризисные явления. Писатели, отошедшие от «Знания», уходят от общественной проблематики в основном в сферу исследований психологии индивидуального бытия человека. В это время, вслед за Андреевым, Чириков и Юшкевич в своих произведениях социально-философского плана пытаются обосновать творческие принципы, близкие к экспрессионизму. Андреев же программно отказывается от реализма, выдвигая понятие «неореализм», который, как писал он, есть «ни реализм, ни символизм, ни романтика». Тогда же возникает и так называемое «неонатуралистическое» течение, заявившее о себе прежде всего романами М. Арцыбашева и его печально известными «Записками писателя». Внешняя антибуржуазность, антимещанский «критицизм» «неонатуралистов» (М. Арцыбашева, В. Ропшина, В. Винниченко), творчество которых было исполнено предельного социального пессимизма, сводились к апологии «освобождения» человека от всех норм человеческого бытия — социальных и нравственных. Оставаясь в рамках внешнего жизнеподобия, они уходили из сферы типического, сосредоточиваясь лишь на деталях биологической жизни индивида. Их творчество противостояло реализму, так же как и творчество писателей-декадентов. Горький всегда рассматривал литературу «неонатуралистическую» в прямой связи с литературой декаданса.

В период реакции разворачивается острая философская дискуссия, отразившаяся и в литературной борьбе. Начало ее относится к первым месяцам 1908 г.,

¹¹ Русская литература XX века (1890—1910) / Под ред. С. А. Венгерова. М., 1917. Т. 2. Ч. 2. С. 339.

когда выходит сборник «Очерки по философии марксизма». Выход сборника был началом широкого фронтального наступления реакции на идеологическом фронте против традиций освободительного движения, материалистической философии, реалистического искусства.

В 1909 г. вышел сборник «Вехи», ставший знаменем ренегатов всех мастей. В «Вехах» значительное внимание уделялось вопросам культуры, искусства, культурных традиций и судеб культурного наследия в современности. Основная идея, определявшая направление статей по всем этим вопросам, — стремление опорочить позиции пролетариата в области культуры, доказать, что пролетариат не способен к культурному строительству, не имеет культурных традиций. С этих позиций «вехисты» выступали с озлобленной критикой ленинской эстетической теории, ленинского принципа партийности искусства. Идеологи «Вех» открыли наступление против Горького, органически воспринявшего ленинские эстетические принципы.

Ленин и марксистская критика повели борьбу с вехизмом. В начале мая 1909 г. выходит книга «Материализм и эмпириокритицизм», в которой В. И. Ленин вскрыл реакционный характер современных идеалистических учений. Подчеркивая величие традиций революционных демократов в развитии материалистической философии, он ввел в книгу специальную главу о Чернышевском. К этому периоду относятся работы В. И. Ленина о Л. Толстом, Герцене, в которых он разоблачил «веховскую» фальсификацию наследия великих русских писателей. Эти работы стали образцом боевой марксистской критики.

Вехистские настроения отразились в декадентской литературе эпохи реакции. Говоря словами В. Воровского, в этой литературе происходила своеобразная «ликвидация революции».

Однако годы реакции не следует рассматривать лишь как годы литературного распада. В этот период зрела и развивалась марксистская литературная критика; прогрессивные писатели горьковского лагеря, восприняв опыт революции, продолжали борьбу за общественно значимое искусство. Изжив под влиянием ленинской критики «богостроительские» ошибки, допущенные в «Исповеди», Горький, оценивая уроки революции, создает повесть «Лето», которая развивает тему романа «Мать» и является произведением ярко выраженной революционной тенденции. В противовес «вехистской» беллетристике, оправдывавшей реакцию и изображавшей деревню как царство темноты, запустения, в котором революция разбудила-де лишь темные силы, Горький, вслед за В. И. Лениным, увидел в русской деревне жизнотворящие силы, пробужденные революцией.

Вопрос о крестьянстве в эти годы имел первостепенное общественно-политическое значение и был тесно связан с вопросом о судьбах и перспективах революции. Недаром к крестьянской теме обращается вся русская литература этого времени. Повесть М. Горького «Лето» положила начало новому изображению русской деревни в русской демократической литературе.

В эти годы непосредственно под влиянием Горького развивается творчество С. Подъячева и И. Вольнова — талантливых писателей, выходцев из крестьян. В своих произведениях они сумели показать революционное обновление села, пробуждение крестьянства к социальной борьбе. Ярko отразил Подъячев общественные противоречия в деревне; рассказав об ужасающем обнищании бедного крестьянства, он смело выдвинул мысль о необходимости решительных революционных преобразований. За эту суровую правду жизни Горький высоко ценил творчество Подъячева. В изображении жизни крестьянства Подъячев и Вольнов не достигают той художественной силы, какой достиг Горький, но суровая правда, революционность мысли, оптимизм приближают их к Горькому, Серафимовичу, Д. Бедному.

Лагерь прогрессивной реалистической литературы ширится и укрепляется

в период нового революционного подъема, когда большевистские органы «Звезда» и «Правда» при активном содействии Горького организуют массовое движение в литературу рабочих и крестьянских поэтов и писателей. Это было невиданное в истории литературы явление, обусловленное пробуждением широчайших масс народа к общественной деятельности, творчеству, культуре. Наиболее талантливый представитель этого поколения художников из народа — Демьян Бедный. Талант поэта, ставшего наряду с Маяковским одним из зачинателей поэзии социалистического реализма, был заботливо поддержан и направлен большевистской партией.

1910-е годы стали качественно новым периодом в истории литературы, основной пафос которой — осмысление уроков и опыта революции, прошлого России, стремление предугадать ее будущее. Естественно, что и опыт революции, и историческое прошлое, и пути к будущему оценивались с различных идейных позиций.

Кризис буржуазной культуры в эти годы выразился в предельном формализме, калейдоскопической смене литературных и художественных групп и группировок. Все они заявляли о своем «разладе» с действительностью, неприятии ее. Но этот разлад погружал одних в состояние глубочайшей социальной и духовной депрессии, других побуждал к анархическому бунту против буржуазии, норм ее жизни, ее искусства.

За внешним многообразием идейно-художественных течений и школ в декадентском искусстве 1910-х годов крылась идейная растерянность, неуверенность в правоте своей социальной и художественной истины. То был период окончательного крушения в декадентском искусстве гуманистических идеалов прошлого. Футуризм, одно из последних художественных течений этого направления, претендовал стать искусством будущего, отвергая все культурное наследие. Но полное отрицание лишено созидательного пафоса. Человек в искусстве футуристов не имел прошлого, традиций, а без опоры на прошлое он оказывался нежизнеспособным для будущего.

В то же время 1910-е годы характеризуются дальнейшим укреплением принципов искусства социалистического реализма в творчестве М. Горького, А. Серафимовича, Д. Бедного, развитием социалистической литературы, широкой демократизацией массового литературного движения. В литературу входят пролетарские поэты, писатели. Революционно-романтическое искусство предреволюционного пятилетия представлено творчеством Маяковского.

Социалистический реализм в 1910-е годы намечается как одно из влиятельных направлений времени. Вызванная к жизни революционной эпохой социалистическая литература развивалась вместе с развитием массового освободительного движения и стала могучим идейным оружием пролетариата в борьбе за идеалы социализма. В этот период новые эстетические качества обнаруживаются в литературе критического реализма в творчестве нового поколения писателей-реалистов — А. Толстого, М. Пришвина, К. Тренева, С. Сергеева-Ценского и других, которые в послеоктябрьскую эпоху станут крупнейшими мастерами советской литературы.

Таковы основные этапы развития русского литературного процесса 1890-х — 1917 гг.



В литературном процессе определенно обозначились общие тенденции развития русского искусства рубежа веков и начала XX столетия, проявившиеся в театральной жизни, живописи, музыке того времени.

В развитии русского театрального искусства начала века решающую роль сыграл Московский Художественный театр (МХТ), созданный в 1898 г. Театр развивал традиции русской демократической театральной классики, но в его

творческих исканиях отразились и те общие процессы, которые шли внутри русского реализма начала столетия.

Художественный театр возник в то время, когда сознание необходимости обновления театра охватило всю прогрессивную театральную общественность. В. И. Немирович-Данченко давно мечтал о сближении современной литературы и сцены. Причем свои мечты о новом театре он, как и К. С. Станиславский, связывал со служением демократическому зрителю, его запросам и интересам. Поэтому в основу создания театра они положили идею общедоступности, которая была для них не формальным, а существенным понятием. Они вкладывали в него мысль об искусстве для демократического зрителя, который страстно начинал тянуться к знанию, культуре. 14 (27) июня 1898 г. в обращении к труппе театра перед началом репетиций К. С. Станиславский писал: «Мы приняли на себя дело, имеющее не простой, частный, а общественный характер. Не забывайте, что мы стремимся осветить темную жизнь бедного класса, дать им счастливые эстетические минуты среди той тьмы, которая покрыла их». Это обращение уже определяло идейно-творческую программу театра и его репертуар.

Создание Художественного театра было явлением глубоко национальным. Театр стремился продолжить традиции именно русского реализма с его демократизмом, постоянным интересом к общественности. «Именно наше, русское искусство, — писал впоследствии В. И. Немирович-Данченко, — обладает всеми качествами настоящего и глубокого реализма, чертами, которые не могут охватить ни французская декламационность, ни немецкая напыщенность».

В течение первых семи лет, вплоть до 1905 г., МХТ был в основном театром современных пьес. Театр подчеркивал в героях Чехова, Горького, Ибсена устремленность к социально и нравственно справедливой жизни. Почти каждая постановка МХТ будила сознание зрителей, вела к социальным размышлениям.

Этот первый период своего творческого развития театр завершил постановкой пьесы М. Горького «Дети солнца» в 1905 г. Постановка пьесы М. Горького, который, по словам К. С. Станиславского, стал «главным начинателем и создателем общественно-политической линии театра», имела огромное значение в формировании идейно-творческой позиции театра.

В начале 1906 г. театр уехал на заграничные гастроли. Возвратившись в Россию, МХТ попал уже в атмосферу общественной и идейной реакции. В театре начинается борьба различных художественных тенденций. Обнаруживается интерес к символизму, символистской эстетике. Театр в 1907—1911 гг. делает несколько опытов условных стилизованных постановок: ставит «Драму жизни» К. Гамсуна, «Жизнь Человека» Л. Андреева, «Росмерсхольм» Г. Ибсена, «Гамлета» Шекспира. Последний спектакль был осуществлен в 1911 г. английским режиссером-символистом Гордоном Крэггом. В нем наиболее остро обозначился конфликт между реалистическим искусством театра и методами театра условного. Крэг истолковывал драму Шекспира в духе мистических пьес Метерлинка, сводя ее смысл к отвлеченной, извечно повторяющейся в жизни борьбе «духа» с «материей»: Гамлет трактовался как выразитель идеального духовного начала жизни, томившийся в «материальном мире», олицетворенном фигурами Клавдия, Гертруды, придворных. «Весь смысл пьесы — это борьба духа с материей, невозможность их слияния, одиночество духа среди материи», — писал Крэг, разъясняя замысел постановки¹².

В этом мире Гамлет проходит свой путь к смерти, совершая некую очистительную жертву. Одиночество Гамлета, его отрешенность от материально-

¹² Цит. по: Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1977. Кн. 3. С. 45.

го мира Крэг передавал с помощью аллегорических фигур, прежде всего фигуры Смерти. В момент философских размышлений Гамлет как бы вступал в иной мир. Монолог «Быть или не быть...» виделся режиссеру как диалог со Смертью. Центральным в пьесе становился мотив бегства в потусторонний мир из мрака жизни. И он придавал образу Смерти почти радостный, восторженный смысл. За порогом смерти Гамлету виделось истинное освобождение. Станиславский в постановке спектакля пытался снять этот мистический налет. Качалов играл Гамлета не столько по Крэгу, сколько в привычных тонах драматургии Чехова и Толстого. Традиции МХТ противились условности Крэга: сказывалась несовместимость художественных принципов театра и символистской условности. Эти противоречия вскоре остро ощутили руководители театра. Подводя итог десятилетней работы МХТ, Станиславский заявил, что вне реализма не может быть подлинного искусства. Тогда же эту мысль высказал Немирович-Данченко: «Я пришел к убеждению за последний год, что если бы захотели уничтожить реализм, который имеется в составе самого театра, то нужно было бы уничтожить весь театр... Я нахожу, что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности... И отстал ошибочно. Может быть, в погоне за изящными формами, но это тоже ошибочно».

Руководители театра пришли к убеждению, что ориентировка на постановку только классических пьес, ослабление внимания к современной теме не может способствовать идейному и творческому росту театра. Однако в выборе современных пьес театр делал катастрофические ошибки, которые не выводили его из творческого тупика: ставились пьесы И. Сургучева, Д. Мережковского.

Мечтая о создании русской трагедии, не находя в это время материала в современной драматургии, Немирович-Данченко обратился к инсценировкам романов Ф. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы», что встретило резкую критику со стороны М. Горького, который в постановке, например, «Николая Ставрогина» видел «затею сомнительную» эстетически и безусловно вредную социально в условиях современной общественной реакции.

Выход из этого наступающего идейно-художественного кризиса театру принесла Великая Октябрьская социалистическая революция.

Реалистическому направлению в русской театральной жизни, представленному Художественным театром, противостоял символистский театр.

Символистский, условный, театр получил теоретическое обоснование в статьях о театре Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, В. Брюсова, А. Белого, Вс. Мейерхольда. Характерным выражением символистских тенденций в театре начала века стало режиссерское творчество Вс. Мейерхольда, утверждавшего, что реализм уже не может быть стилем современного театра. Теория условного театра находилась в явной оппозиции к эстетической программе Художественного театра. Приемы условного театра были направлены на то, чтобы создать обособленный от жизни сценический мир, не соотносимый с миром реальным.

Инициатором театра-студии, созданного Вс. Э. Мейерхольдом в 1905 г. при Художественном театре, был К. С. Станиславский, который, однако, скоро убедился, что искания Мейерхольда идут в направлении, явно противоположном творческим интересам МХТ. В то же время русские символисты сразу признали в Мейерхольде творческого единомышленника, воплощающего в искусстве театра их эстетические идеи. В символистском журнале «Весы» В. Брюсов в статье «Искания новой сцены» приветствовал попытки театра Мейерхольда «порвать с реализмом современной сцены»: «...сознать, что с и м в о л и з м — единственный принцип всех искусств, — вот путь к «новому» в театре»¹³.

¹³ См.: *Весы*. 1905. № 12; 1906. № 1.

Созданием условного, утонченного, программно-антиреалистического театрального стиля студия начала заниматься в дни революции 1905 г. Мейерхольд выбором пьес подчеркивал полную оторванность студии от общественной жизни: предполагалось ставить «Сны» Д'Аннунцио, «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Основным средством выражения сценического действия становилась пантомима. Слова в театре — это только узор на канве движения, — утверждал Мейерхольд, следуя этому принципу в своих постановках.

Станиславский не принял условных постановок Мейерхольда. Театр-студия не открылся. И для Мейерхольда, как скажет он сам в книге «О театре», Художественный театр стал «врагом».

Работая в Петербурге, Мейерхольд сближается с символистскими кружками, бывает на «средах» Вяч. Иванова, где обсуждались проекты создания импрессионистского, условного театра.

В 1906 г. Вс. Мейерхольд приглашен В. Ф. Комиссаржевской в ее театр в качестве режиссера. И вновь обнаружилось, что творческие поиски Комиссаржевской и Мейерхольда шли в противоположных направлениях. Эстетическая система Мейерхольда противостояла психологическому реализму театра Комиссаржевской. В стиле условного театра он ставит у Комиссаржевской «Вечную сказку» Пшибышевского, «Пелеаса и Мелисанду», «Сестру Беатрису» Метерлинка, «Победу смерти» Сологуба.

В те годы сложились основные принципы театральной идеи Мейерхольда дореволюционного времени, воплотившейся в систему, о которой он заявит в статьях о театре, собранных в 1913 г. в книгу «О театре», систему, как бы программно противостоящую реалистической системе Станиславского. Если для Станиславского основой сценического действия был актер («актер — это уже театр»), то Мейерхольд отвергает это, как и воспитание в актере «искусства переживания» — идею реалистического театра Станиславского. Источником театральной системы Мейерхольда стали традиции *Commedia dell'Arte*, в которой актер играл всегда один и тот же образ, точнее, — одну и ту же маску, переходившую из пьесы в пьесу. Маска становилась основой сценического образа, выразительность которого Мейерхольд видел в пластике, жесте, движении. Актер превращался в марионетку. Характерны отзывы о стиле Мейерхольда символистов. Говоря о театре Мейерхольда, А. Белый утверждал, что режиссер, воплощая идею символистского театра, театра марионеток, стоит на единственно верном пути. Эстетическая программа условного театра Мейерхольда была близка символистам. Если Станиславский создавал «общедоступный» театр для демократического зрителя, то Мейерхольд в книге «О театре» (4-я статья — 1909 г.), как бы перекликаясь с А. Белым, заявлял, что искусство падает, если идет навстречу вкусам масс, что «большое искусство» гений создает вопреки желаниям масс.

Об этом периоде творческих исканий театра Комиссаржевской писал А. В. Луначарский в статье «Об искусстве и революции» (1906): Комиссаржевская, «с искренним энтузиазмом отдавшись служению прогресса театра», «на самом деле безвинно способствует его декадансу»; Мейерхольд при помощи стилизаций создает театр, уводящий от жизни, а не зовущий к борьбе¹⁴.

Характерным событием в режиссерской работе Мейерхольда тех лет была постановка пьесы Л. Андреева «Жизнь Человека» (1907). В ней он с предельной ясностью воплотил свою идею условности театра, примата пластически-живописного над собственно драматическим. А экспрессионистская пьеса Андреева как нельзя лучше отвечала этим режиссерским установкам Мейерхольда. Мейерхольд исходил из ремарки Андреева: «Всё во сне». Всех действующих лиц, когда они уходили со сцены, поглощал мрак. В свете

¹⁴ См.: Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 7. С. 142.

рампы на сцене появлялись человеческие фигуры, волновались, двигались, куда-то скрывались в подстерегающую тьму. В таких формах условного театра осознавался Мейерхольдом трагизм современной действительности с ее кричащими социальными противоречиями. Если Станиславский в своей постановке «Жизни Человека» видел творческую неудачу театра, отошедшего от реализма, то для Мейерхольда «Жизнь Человека» стала театральной программой, образцом его театрального стиля.

Различие в творческих поисках приводит Мейерхольда и Комиссаржевскую к разрыву — расторжению контракта. Комиссаржевская писала Мейерхольду: «...мы с вами разное смотрим на театр и того, что ищете вы, не ищу я. Путь, ведущий к театру кукол... путь этот ваш, но не мой...»

В последующие годы Мейерхольд увлекается старинным театром, пытается перенести принципы стиля средневекового театра на современную сцену. В этом стиле на квартире Вяч. Иванова он ставит пьесу Кальдерона «Поклонение кресту», явно усиливая мистическое содержание кальдероновской драмы.

В 1910 г. Мейерхольд открывает новый театр — «Дом интермедий», в котором ставит пантомиму Шнитцлера «Шарф Коломбины», затем — «Дон Жуана», постановку которого А. Бенуа назвал «нарядным балаганом». В 1913—1914 гг. увлекается кубизмом.

Лишь Октябрьская революция, встреча и творческая работа с Маяковским вывели этого большого художника, ставшего впоследствии крупнейшим мастером советского театра, из идейно-творческого тупика, в который он зашел, реализуя свою идею условного театра.

Симптоматичными явлениями театральной жизни, также отразившими процессы развития и русского театра и русской драматургии, были театральные-режиссерские искания Н. Н. Евреинова и А. Я. Таирова. Творческие установки созданного по инициативе Евреинова Старинного театра (1907—1912) были близки в живописи — «мирискусникам» 1910-х годов, а в литературе — акмеистам. Более того, в оформлении спектаклей участвовали М. Добужинский, И. Билибин, Н. Рерих. Отличительной чертой спектаклей Старинного театра, как и творчества «мирискусников» и акмеистов, была стилизация эстетизированного прошлого, исключительный интерес к стилям прошлых эпох. В театральных опытах А. Таирова выразилась попытка своеобразного синтеза театральных принципов К. С. Станиславского и условного театра. Таиров считал, что театру надо вернуть свойственное ему равновесие между словом, движением, пантомимой. Это была идея синтетического театра, перекликавшаяся с попыткой писателей-неореалистов 1910-х годов синтезировать принципы реалистического и модернистского искусства.

В предоктябрьское десятилетие не миновали театр и футуристические установки. В статье «Театр, кинематограф, футуризм» (1913) В. Маяковский писал: «Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра»¹⁵. Осуществляя идею футуристического театра, группа художников, объединившихся в Союз Молодежи (1913), поставила в Петербурге, в театре Луна-парк, ряд спектаклей: трагедию В. Маяковского «Владимир Маяковский», оперу А. Крученых на музыку М. Матюшина «Победа над солнцем» (одним из постановщиков и оформителей которой был К. Малевич). Крученых как бы разобщал в тексте звучание слова и его смысл. Декорации к опере были написаны в манере супрематизма — комбинации геометрических фигур и объемных форм. В спектакле впервые появился «Черный квадрат» Малевича, представленный потом на художественной выставке.

Поляризация творческих идей, отразившаяся в театрально-режиссерских

¹⁵ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 275.

исканиях времени, выявляла основное идейно-эстетическое противостояние реализма и модернизма, которым характеризовалась в тот период вся русская культура и которое проявилось в искусстве в многообразии творческих течений и школ, противоречивости художественных исканий. То было время, как сказал М. Горький, «интереснейшее пестротой своих противоречий и обилием их»¹⁶.



Эта пестрота противоречий характеризовала и русскую живопись начала столетия. В 90—900-е годы социально-бытовой критический реализм продолжает развиваться в творчестве С. Иванова, С. Коровина, Н. Касаткина, А. Архипова, В. Маковского, которые, наследуя традиции передвижничества, пишут о русской деревне, ее разорении, о народном горе, жизни городского «мелкого» люда. В картинах Касаткина проявились новые черты русского живописного реализма в создании образов рабочих, революционеров.

Как и в литературе, в творчестве «старших» мастеров русский живописный реализм переживает эпоху исканий новых возможностей искусства выразить сложность общественной и духовной жизни эпохи. Это характерно и для художников младшего поколения. Так, в творчестве И. Левитана, в характерной эмоциональной насыщенности его пейзажей, нашел выражение, как писали в критике, лирико-философский «пейзаж души» человека. В картинах Левитана возникает своеобразный психологический и социальный «подтекст», та реалистическая символика, которая близит его творчество стилю Чехова.

Одной из вершин русской живописи конца XIX — начала XX в. было творчество В. Серова, основной идеей которого стало показать красоту природы и человека. Для его портретов характерны социальная типичность, точность индивидуализации характеров, поиски в человеке возвышенного, прекрасного. Вершиной портретной галереи Серова стал портрет М. Горького. В эпоху первой российской революции в творчестве художника большое место начинает занимать политическая тематика, что было связано с его участием в сатирических журналах 1906—1908 гг.

В то же время в русской живописи складывается импрессионистическое течение (К. Коровин, И. Грабарь, В. Борисов-Мусатов). Коровин культивирует импровизацию, эскиз, существенное место в его творчестве начинает занимать этюд. Характерным становится растворение предмета в потоке ощущений художника. Художники-импрессионисты обычно отходили от социальных тем, идейная содержательность созданных ими образов явно снижалась. В картинах Борисова-Мусатова появляются туманные, призрачные, отвлеченные образы-символы.

Живопись художников этого течения была в известной мере близка программам и художественной практике русского литературного символизма 90-х годов, его стилевому импрессионизму.

Под знаком символистской философии развивалось творчество М. Врубеля, но, как это было и с крупнейшими поэтами литературного символизма, не она составляла душу его мятежного романтизма, грандиозного по художественной мощи, отразившего эпоху надвигающихся бурь.

Рассматривая сложные, «пестрые» явления художественной жизни того времени, надо постоянно учитывать их диалектику, определенную теми социальными противоречиями, о которых уже говорилось. В одном художественном факте могли сочетаться и тенденции плодотворные и навала явно бесплодные. Так было с творчеством многих художников того времени, в том числе и Врубеля. Мятежная жажда обновления жизни человека толкала его

Александр А. М. Горького. М., 1966. Т. 2. С. 236.

Инв №

№ 4-320-811
БИБЛИОТЕКА 17

подчас (под влиянием символистской философии) на путь создания образов отвлеченных, таинственных, граничащих с мистикой.

Особое течение в живописи рубежа веков и начала XX столетия образовали художники, объединившиеся (вместе с литераторами) вокруг журнала «Мир Искусства» (1899–1904). Теоретики и критики «Мира Искусства» (С. Дягилев, А. Бенуа, Д. Filosofov) выступили под знаменем «чистого искусства» против гражданственного реализма 70–80-х годов. Творчеству «мирискусников» — К. Сомова, Л. Бакста, А. Бенуа, С. Судейкина — свойственна ретроспективная эстетская стилизация прошлого — XVIII — начала XIX в., как бы преломленного через стиль искусства того времени. Объектом стилизации становился и русский лубок. Но состав художников и этой группы однородным не был. Каждый из них прошел свой путь; наиболее талантливые — преодолевая программный эстетизм журнала. Так, многие идеи, которые станут высказывать и Бенуа, и Бакст после первой российской революции, будут свидетельствовать о серьезной эволюции их эстетических взглядов, об отходе от принципов, провозглашенных «Миром Искусства». Эта эволюция, как и эволюция ряда писателей и поэтов «новых» литературных течений, была связана с общими процессами русской общественной и художественной жизни.

В статье «Художественные ереси», написанной в 1906 г.¹⁷, в самый разгар революции Бенуа выступает уже с резкой критикой индивидуализма в искусстве, анархического своеволия, которому он противопоставляет теперь культ сознательного служения красоте как некоей всеобщей религии, как «божественному откровению». В этих рассуждениях Бенуа близок представлениям о задачах искусства «младосимволистов», которые мистифицировали реальные противоречия общественного и духовного развития России, переводя их в область эстетических отношений. В журнале «Аполлон» (в котором выступали и акмеисты со своей программой новой акмеистической поэзии) Л. Бакст также поместил программную статью «Пути классицизма в искусстве». Как и Бенуа, он утверждал, что господство индивидуализма ведет к кризису искусства, что необходимо возврат к простоте, ясности художественного мышления, внимательное отношение к природе, близкое воззрениям античных мастеров; художник призывал к освоению опыта, накопленного художественными школами прошлого¹⁸.

Другая группа «мирискусников», чьи работы экспонировались в 1900–1910-е годы, при декоративных тенденциях их творчества тяготела к реализму (Б. Кустодиев, М. Добужинский, А. Головин и др.). Кустодиев любовно изображал народный быт с его национальными особенностями, пропагандировал светлые, оптимистические настроения народного творчества. Эти художники в эпоху первой российской революции активно участвовали в прогрессивных сатирических журналах.

В 1910-е годы в изобразительном искусстве возникают течения, близкие акмеизму и литературному кубофутуризму. Это — «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень» и др. Они заявляют о своем неприятии эстетства, стилизаторства, импрессионистских тенденций в живописи, туманностей символизма, говорят о стремлении увидеть мир земной, первозданную вещьность мира (П. Кончаловский, Р. Фальк, И. Машков, А. Лентулов). Ими культивируется натюрморт, обычно — повседневно-бытовой, в их картинах человек отходит на второй план. Для художников этой группы характерна установка на примитив, детский рисунок. (Но преодолевая эту программу, впоследствии и Кончаловский и Машков в своем творческом развитии придут к полнокровному реализму.)

¹⁷ См.: Золотое Руно. 1906. № 2.

¹⁸ См.: Аполлон. 1909. № 3.

В те же годы на группу художников (как и на писателей) оказали влияние идеи кубизма (Н. Гончарова, Д. Бурлюк, М. Ларионов, В. Татлин). Их картинам свойственна деформация предмета, его крайне отвлеченное изображение и в конце концов — предельный формализм. Теория и практика художников этого течения, так же как и писателей и поэтов литературного кубофутуризма, были в ту пору явно антиреалистичны.

Тогда же на основе протеста против общества, культуры капиталистического города, подавляющей человека, зарождается живописный экспрессионизм. В творчестве П. Филонова, М. Шагала изображение объективного мира подменяется изображением субъективного «содержания сознания».

Но в 1910-е годы развиваются и жизнеутверждающая, глубоко оптимистическая живопись М. Сарьяна, творчество З. Серебряковой, пафос искусства которой — поиск прекрасного, жизненной гармонии, которую художник видит в людях труда, искусства, детях. Творчество Серебряковой как бы противостоит культуре уродливого, гротесковости «левых» художников. То было возвращение к традиции классики, ее гуманистическому пафосу.

Тенденцией к демократизму и гуманистическим традициям русского искусства проникнуто творчество К. Петрова-Водкина, который в своих картинах обращается к демократическому типу, глубоко поэтически трактуя образы материнства, юности, будущего.

Таким образом, этот период в развитии русского изобразительного искусства, как и литературы, характеризуется большими внутренними противоречиями, напряженной идейно-эстетической борьбой, явлениями кризисными и большими творческими открытиями.



Особенности исторического развития России в начале XX столетия определили пути не только русского, но и общероссийского литературного движения. Революция 1905—1907 гг. приобрела общероссийское интернационалистическое значение, объединяя в борьбе с царизмом трудовые массы всей России. «...Пролетариат всех народов России, — писал В. И. Ленин, — встал, как один человек, и потрянул царский трон...»¹⁹ На этой общественной почве сложилась общность путей развития многонациональной общественной и художественной мысли страны.

Пафос социального освобождения становится основным в литературах всех народов России. Новый этап развития переживает литература критического реализма, заявляет о себе пролетарская социалистическая поэзия; в революционной поэзии и прозе начала века проявляются черты искусства социалистического реализма.

В литературах, которые развивались в исторически сходных условиях, общее выражалось в главном и самом существенном: в формировании нового, революционного гуманизма, в творческих стремлениях отразить явления новой социальной действительности; в борьбе против общественного и литературного декаданса за передовое, революционное искусство. В этом — главное направление многонационального литературного процесса начала века.

Леся Украинка, М. Коцюбинский, И. Франко, Ян Райнис, А. Упит, Якуб Колас, А. Акопян, М. Ауэзов и др., так же как и русские писатели демократического направления, изображают становление социального самосознания человека из народа как закономерный и исторически обусловленный процесс.

¹⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 34.

Человек и революция, судьбы революции и судьбы эпохи — основная проблема их творчества.

На развитие национальных литератур все более сильное влияние оказывает М. Горький, творчество которого воспринимается писателями — А. Цетрели («Долой», «Рассвет»), Л. Киачели («Таризл Голуа»), Ов. Туманяном, А. Ширванзаде, Ав. Исаакяном, Дж. Мамедкулизаде, С. Ахундовым и др. — как выражение идей и настроений революционного времени. В годы революции 1905—1907 гг. социалистическая поэзия в национальных литературах переживает новый этап своего развития. А. Акопян переводит на армянский язык «Интернационал», «Варшавянку», «Смело, товарищи, в ногу!», создает ряд оригинальных произведений, исполненных революционного пафоса («песни» 1906—1907 гг.). Поэт выражает веру в силу рабочего класса, в его грядущую победу, воспекает солидарность трудящихся. Большевистская газета «Путь правды» (от 13 сент. 1914 г.) назвала его «армянским Горьким». Зачинателем грузинской социалистической поэзии выступает И. Евдошвили. Впервые в грузинской литературе он создает образы пролетариев, борцов революции («Друзьям», «Муза и рабочий», «Свобода», «Песня борьбы» и др.). Некоторые из его стихов становятся популярными песнями пролетариев. В творчестве Евдошвили проявляются черты искусства социалистического реализма.

В творчестве Г. Гафури, крупнейшего поэта и писателя Татарии и Башкирии 1900-х годов, звучит страстный призыв к социальному и национальному освобождению народа. Мотивы социальной борьбы, убежденность в ее победе все более определенно наполняют его поэзию революционных лет («В дни свободы», «Песня радости», «Перемена» и др.).

Один из важнейших аспектов развития реализма в русской и других национальных литературах в начале века — анализ духовных исканий личности, ее общественной активизации. В основе произведений писателей — конфликты, основанные на политической и идейной борьбе времени.

Эти тенденции ярко проявились в украинской литературе, которая выдвинула таких художников слова, как Леся Украинка, И. Франко, М. Коцюбинский. Леся Украинка в своем творчестве, в эстетических работах была последовательным продолжателем традиций революционной демократии. По определению большевистской «Правды», в эпоху революции она стала певцом революционных битв рабочего класса. И. Франко отразил в своих произведениях причины классовой дифференциации общества, основанного на власти собственности, показал пролетаризацию беднейшего крестьянства, рост политического самосознания пролетариев. Он прокладывает путь новой литературе о герое времени — рабочем-революционере. В поэме И. Франко «Моисей» осязательны непосредственные отблески революции и в общей философской концепции, и в гражданском пафосе ее звучания. В рассказах, повестях, очерках из народной жизни М. Коцюбинского на национальном материале показан новый тип крестьянина, рожденного революцией, крестьянина-пропагандиста, вожака, тесно связанного с рабочими в борьбе за свободу («Fata Morgana» и др.).

Вершиной развития белорусской национальной литературы в начале века стало творчество Янки Купалы и Якуба Коласа. Основной пафос их поэзии — в отражении роста общественного сознания человека из народа, в «распрямлении» его души.

Оригинально, но типологически сходным путем развивался литературный процесс в Прибалтике. Латвийский поэт Ян Райнис посвящает свое творчество пролетариату, освободительной борьбе рабочего класса как высшему выражению социальных и этических идеалов человечества. В 1905 г., в предчувствии великих событий, он создает одно из наиболее глубоких и значительных своих произведений — драму «Огонь и ночь». Это гимн борьбе, поступатель-

ному движению жизни, ее вечному развитию. В том же году выходит сборник Райниса «Посев бури», в нем рисуются тревожные картины весны, которая предстает как символ революции. Творчество Яна Райниса, опирающееся на демократические национальные традиции, как бы выразило философию и эмоциональный пафос революции.

Общие тенденции развития критического реализма в русской и других национальных литературах отчетливо проявились в творчестве латышского писателя А. Упита. Испытав влияние идей революции 1905—1907 гг., он в годы столыпинской реакции в борьбе с декадансом в латышской литературе становится на путь критического реализма. Образец подлинного искусства для него — творчество Чехова и Горького. В 1908 г. Упит пишет роман «Новые истоки» о пути крестьянства в революцию. В эпоху революционного подъема 1910-х годов он открыто переходит на позиции пролетариата. В романах («В шелковой паутине» и др.), новеллах, публицистике Упит выступает с разоблачением буржуазной идеологии, ренегатов в рабочем движении. Впервые в латышской литературе писатель создает образы рабочих-революционеров; искусство А. Упита в 1910-е годы развивается уже в русле социалистического реализма.

В 1910-е годы начинается деятельность будущих классиков казахской литературы М. Ауэзова, С. Сейфуллина. Трагедия Ауэзова «Энлики-Кембек» (1917) — первое произведение казахской драматургии, в котором в реалистической форме, в духе социального пафоса времени трансформировались мотивы казахского народного творчества. Нравственные идеалы этих писателей формировались под влиянием близости к народу, его освободительной борьбы, а в области эстетической они сложились в результате восприятия и освоения на своей национальной основе традиций русской демократической литературы.

В эпоху революции 1905—1907 гг. в национальной общественной мысли оформляется марксистская литературная критика (Ст. Шаумян, С. Спандарян, А. Цулукидзе).

Таким образом, в русской и в других национальных литературах России начало XX в. знаменовало победу реалистических принципов искусства над проявлениями декадентских тенденций. В борьбе с декадентством обострились основные черты реализма: гражданственность, этическая требовательность к жизни и искусству — принципы, которые декадентами отвергались.

Можно говорить о становлении, развитии искусства социалистического реализма не только в творчестве Горького, Серафимовича, Д. Бедного, но и в творчестве писателей других национальных литератур, хотя они не достигают уровня горьковского художественного мастерства.

Развитие искусства социалистического реализма становится главной тенденцией и русского, и общероссийского литературного процесса XX в.

Издаше товарищества „ЗНАНИЕ“ (Спб., Невскій, 93).

I.

СБОРНИКЪ

ТОВАРИЩЕСТВА „ЗНАНИЕ“ ЗА 1903 ГОДЪ.

КНИГА ПЕРВАЯ.

СОДЕРЖАНІЕ:

Л. Андреевъ. Жизнь Василія Шнейского.
Ив. Бунинъ. Стихотворенія.
Ив. Бунинъ. Черноземъ.
В. Вересаевъ. Передъ лавкой.
Н. Гаринъ. Деревенская драма.
М. Горькій. Человѣкъ.
С. Гусевъ. Въ приходѣ.
А. Серафимовичъ. Въ пути.
Н. Телешовъ. Между двухъ береговъ.

Цѣна 1 рубль.

С-ПЕТЕРБУРГЪ.

1904.



ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА ВЕКОВ И ЭПОХИ ПЕРВОЙ РОССИЙСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

ЛИТЕРАТУРА КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Основные направления развития русской общественной мысли и русского искусства рубежа веков обозначались уже в 80-е годы, которые явились своеобразным переходом от разночинского этапа освободительного движения к новому, пролетарскому.

В буржуазно-либеральной историографии эти годы часто рассматривались лишь как период реакции, время общественного и идеологического застоя. Однако это далеко не так. В обществе зрели те силы, которые в конце XIX — начале XX в. определили развитие общественно-идеологической жизни страны; готовились предпосылки нового общественного подъема. В. И. Ленин говорил об этом времени как о периоде, когда передовые представители человеческого разума подводили итоги прошлому, строили новые системы и новые методы исследования, когда «всего интенсивнее работала русская революционная мысль, создав основы социал-демократического миросозерцания»²⁰.

Переломный характер этого времени выразился в напряженной борьбе идейных течений. Перед фактом бурно развивающихся общественных противоречий, стремительного проникновения капитализма в деревню обнаружилась теоретическая несостоятельность старой народнической идеологии. Полемика о сущности народничества, развернувшаяся в печати в 1880 г., свидетельствовала о том, что само это понятие уже неясное и размытое. К концу века народничество как идеология крестьянской демократии выродилось настолько, что из теории, обосновывавшей необходимость крестьянской революции в России, превратилось в теорию, которая оправдывала приспособление мелкой буржуазии к существующему общественному строю.

К середине 80-х годов в новых исторических условиях разночинско-демократическая интеллигенция оказалась на идеологическом распутье. Передовая ее часть в поисках выхода из идейного кризиса идет к марксизму. По этому пути с 1883 г. пошла группа бывших народников во главе с Г. В. Плехановым. Другая часть народнической интеллигенции, пытаясь приспособить старые народнические идеалы к новым условиям жизни и в то же время понимая иллюзорность народнических общественных концепций, переживает глубочайшую духовную драму «бездорожья», которая станет темой ряда произведений писателей-реалистов 90-х годов — В. Вересаева, Е. Чирикова, А. Куприна и др.

²⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 331.

Значительное влияние на развитие русской реалистической литературы последней четверти XIX столетия оказали творческие искания Г. Успенского. М. Горький, рассказывая о значении, которое оказали на формирование его мировоззрения и взглядов на литературу демократические беллетристы 60—70-х годов, выделял именно Г. Успенского. Трепет его гнева, писал М. Горький, возбуждал «какое-то особенно тревожное и актуальное чувство»²¹, желание активного протеста против всяческого «душегубства». Под влиянием Успенского формировалось творчество А. Серафимовича, С. Гусева-Оренбургского, в известной мере И. Бунина, позже — крестьянских писателей.

Высказывая еще народнические или близкие к ним идеи, Г. Успенский уже разрушал народнический догматизм. «...Пытливая мысль этого замечательного человека разлагала одно за другим все главные положения народничества и подготавливала почву для совершенно иных взглядов на нашу народную жизнь»²², — писал Г. В. Плеханов.

В произведениях Успенского — и суровый анализ русской повседневности, и тревожные лирические раздумья. В них органически соединяются художественное исследование и публицистика, эпос и лирика. Эти принципы художественного анализа жизни окажут сильное воздействие на творчество молодого Горького и поколения реалистов 90-х годов.

Не принимая иллюзий Г. Успенского о восстановлении социальной справедливости в результате побуждений совести и душевных движений человека, Горький — автор произведений из народной жизни — вместе с тем видел в нем предшественника и учителя. Традиции Г. Успенского — метод письма «с натуры», приемы построения сюжета, характер повествования, автобиографическая окраска произведений — просматриваются и в особенностях стиля В. Короленко.

1880—1890-е годы — период, ознаменованный стремлениями писателей-реалистов найти новые возможности реализма, чтобы показать социальные и духовные движения эпохи, человека нового времени. В русском критическом реализме возникают эстетические качества, «стилевые сдвиги», которые особенно наглядно и классически ясно проявились в творчестве Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, а вслед за ними и во многом под их влиянием — в творчестве реалистов начала XX в.

Влияние творчества Л. Н. Толстого на развитие русской и мировой литературы огромно. Основные его произведения были созданы в период, как отмечал В. И. Ленин, между двумя поворотными событиями русской истории — отменой крепостного права в 1861 г. и революцией 1905—1907 гг. Эти исторические условия определили мировоззрение Толстого, в них — истоки его патриархальных иллюзий и обличительного социального пафоса его произведений. «Рисуя эту полосу в исторической жизни России, — пишет В. И. Ленин, — Л. Толстой... сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе. Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»²³.

В середине 80-х годов Толстой находился в расцвете творческих сил. К началу этого времени относится перелом в его мировоззрении, который произошел под влиянием событий русской жизни. О резкой перемене во взглядах сам Толстой писал так: «...со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то,

²¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 342.

²² Плеханов Г. В. Соч. М.; Л., 1925, Т. 10. С. 116.

²³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 19.

что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл... Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представились мне единым настоящим делом»²⁴. Отныне стремление взглянуть на вещь с позиций «трудящегося народа, творящего жизнь», станет характерной чертой его мировоззрения. Слово его приобретает огромную разрушительную силу. Он обрушивается на всю систему российского самодержавия, разоблачая философию, мораль, образ жизни господствующих классов. Во второй половине 80-х годов он пишет «Смерть Ивана Ильича», обдумывает роман «Воскресение». Свойственная произведениям Толстого «диалектика души» приобретает новый характер. Анализируя логику общественного поведения человека, Толстой с небывалой силой вскрывает глубочайшие связи общественной и духовной жизни личности, рисует те кризисные состояния духовной жизни, которые приводят к разрыву человека со средой. В процессе написания романа «Воскресение» все большее значение приобретает социальный план. Нравственные проблемы получают все более тесную связь с проблемами социальными.

В. И. Ленин в статье «Л. Н. Толстой» писал, что Толстой поставил в своем творчестве много «великих вопросов». Это были не только вопросы, относящиеся к его времени, но и «вечные» вопросы человеческого духа, человеческой мысли.

Велико значение самой личности гениального писателя. Жизнь его неотделима от жизни общества. В статье «Рабство нашего времени» он пишет об опасности разрушительных войн, об угрозе наступающего капитализма; в 1908 г. в статье «Не могу молчать» выступает против казней революционеров. Не разделяя революционных взглядов, отрицая насильственное революционное действие, он не мог не восхищаться красотой нравственных качеств борцов за народное дело. Симптоматичным было создание образов революционеров в романе «Воскресение». В этом романе — впервые в творчестве Толстого — появляется и образ протестующей крестьянской массы. По словам В. И. Ленина, Л. Н. Толстой «поразительно рельефно воплотил в своих произведениях — и как художник, и как мыслитель и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость»²⁵.

«...Великое народное море, взволновавшееся до самых глубин», говоря словами В. И. Ленина о Толстом, русские писатели-классики отразили каждый по-своему.

Характерные сдвиги обозначаются в 80-е годы в творчестве В. Г. Короленко, выразившего недовольство старым реализмом, который представлялся ему недостаточно действенным. Задачу литературы он видел в том, чтобы противостоять всякой пассивности, будить в людях бодрость, веру в будущее²⁶. Опираясь на традиции революционных демократов 60-х годов, Короленко решительно выступал против этических и эстетических теорий, обосновавших общественную пассивность искусства. С этим связана критика им толстовского учения о непротавлении злу насилем («Море», «Сказание о Флоре»).

Но, выражая настроения широких демократических масс в их борьбе с самодержавием и общественной реакцией, ощущая наступление эпохи «движения самих масс», Короленко ориентировался на крестьянство как главную силу общественного развития. Это определило противоречивость его собственных социальных позиций. Его мировоззрение было ограничено абстрактно-философской идеей о законе развития жизни как процессе, определяемом велением человеческой совести и общественной гуманности.

²⁴ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: [В 90 т.] Т. 23. С. 40.

²⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 20.

²⁶ См.: Короленко В. Г. Дневник (1881—1893). Полтава, 1925. Т. 1. С. 129.

Теория реализма, которую разрабатывал Короленко, противопоставляя ее эстетическим концепциям декадентов, также несла печать абстрактных философских посылок. Выступая наследником эстетической теории революционных демократов, Короленко вносил в нее определенные поправки. Он отказывался признать принцип беспощадной правды основным принципом современного искусства и вводил в теорию реализма понятие возможной реальности, правдивого показа жизни в свете возвышенно-героических идеалов. Так возникла у него мысль о необходимости синтеза реализма и романтизма, о закономерности романтического начала в реалистическом произведении. Характерен принцип отбора жизненных явлений в этот период в творчестве самого Короленко. Его произведениям свойственна необычность ситуаций, характеров, поэтизация духовных качеств человека, ищущего новые этические и социальные идеалы (рассказы «сибирского» цикла). Утверждая героическое начало в искусстве, Короленко вводил в литературу образ человека яркого, незаурядного, хотел не только показать массу и человека из нее, но и «открыть значение личности на почве значения массы». Он мечтал о таком типе художественного отображения действительности, в основу которого легла бы мечта о будущем, опирающаяся на «возможную реальность», на «огоньки» будущего в современности. Однако истоки будущего синтеза реализма и романтизма Короленко искал не в объективных связях с жизнью, развивающейся к революции, а во внутреннем развитии человеческого сознания, нравственного чувства. М. Горький, говоря в 1910 г. о Короленко как о крупнейшем писателе, отмечал также абстрактность его социально-этических идеалов²⁷.

В творчестве Короленко отчетливо выразилась общая тенденция русского реализма «переходного времени» к усилению эмоциональной выразительности авторской оценки изображаемой действительности (вторжение в реалистическую литературу романтизированных героев, использование исключительных ситуаций, романтически истолкованных легенд, аллегорий, сказок).

Процессы, которые происходили в системе критического реализма рубежа веков, нашли яркое и своеобразное выражение в творчестве А. П. Чехова. Новаторская природа чеховского реализма осознавалась уже его современниками. Л. Н. Толстой подчеркивал, что Чехов «создал новые, совершенно новые» формы письма, и прямо указывал, что Чехова как художника уже нельзя сравнивать ни с Тургеневым, ни с Достоевским, ни с ним самим, Толстым²⁸. О новаторском характере чеховского реализма не раз говорил Горький. По поводу «Дамы с собачкой» он писал Чехову в 1900 г.: «Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм... Дальше Вас — никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете...»²⁹

А. П. Чехов обогатил литературу новыми художественными открытиями. В его творчестве возникает новый принцип изображения отношений душевных движений человека и общественных движений жизни. Предметом изображения становятся внешне незаметные внутренние изменения в мыслях, настроениях человека, в оценках им окружающего и самого себя.

По словам В. В. Виноградова, чеховская особенность изображения характера и внутреннего мира личности, через которые раскрывается объективный смысл социальных явлений и процессов жизни, состоит в новых формах «сплетения, слияния, противопоставления и взаимодействия элементов, авторского и субъективно-экспрессивного, идущего от персонажа...»³⁰.

Глубокое новаторство Чехова обнаруживается также в своеобразном син-

²⁷ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 143.

²⁸ См.: Сергеев П. А. Толстой и его современники. М., 1911. С. 227.

²⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 113.

³⁰ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 151.

тезе стилевых традиций разночинно-демократической литературы и русского психологического реализма. Чехов как бы подвел итог критическому реализму XIX в. и открыл новый этап его развития в русской литературе.

Чеховские образы, сохраняя конкретно-бытовую достоверность, наполнялись глубочайшим социально-философским содержанием. Художник поставил под сомнение уклад жизни во всех ее проявлениях — общественных, нравственных, бытовых. Горький говорил о чеховских образах как о глубоко продуманных символах.

В творчестве Чехова определились два основных типа художественных обобщений. В ранних водевилях, драматических сценах, новеллах обнаруживаются связи А. П. Чехова с традициями М. Е. Салтыкова-Щедрина, Г. Успенского, А. Н. Островского. Эти связи ощутимы и в произведениях более позднего периода, в которых художник изображает бытовые и психологические следствия социальной реакции («Человек в футляре»). Другой тип обобщений связан с традициями русского психологического реализма. Он свойствен тем произведениям писателя, в которых духовные поиски героев, процесс осознания ими иллюзорности старых идеалов и обретения новых кладутся в основу всего сюжетного движения («Скучная история», «Дуэль», «Дама с собачкой», «Невеста» и др.). Чехов проникает в глубины внутреннего мира человека, раскрывает его душевные состояния, смену настроений, чувств. Этому заданию подчиняется вся структура произведения. По-новому строится композиция повествования. Она, как показывает В. В. Виноградов, анализируя рассказ «В родном углу», представляет собой чередование, взаимодействие трех стилей: программно-объективного авторского стиля, глубоко личных, субъективных, экспрессивно-смысловых форм речи героя, выражающих развитие его настроений, душевных поворотов; драматических сцен, иногда просто коротких реплик и высказываний действующих лиц. «Субъективность» стиля Чехова (или, как говорит В. В. Виноградов, «образ автора») «открывается во внутренней связи всех элементов повествования, в его смысловой направленности, в драматической силе образных обобщений, в своеобразном реалистическом символизме художественного изображения жизни»³¹.

Новаторство чеховского творческого метода особенно ярко проявляется в его драматургии. Чехов стал создателем новой формы реалистической драмы. Это драма, предельно приближенная к жизни. Ее развитие определяют не исключительные события или обнаженные столкновения антагонистических сил. Драматизм жизни раскрывается в повседневности ее течения, в котором складываются сложные отношения человека с обществом. Происходит как бы «перенесение драматического центра тяжести с поступка, события на внесобытийное отношение героя к действительности, реакцию его на мир»³².

В драме Чехова частные конфликты, которые складываются между персонажами, не имеют для судеб героев решающего значения. Поэтому так характерны для Чехова незавершенные конфликты. Но эти фабульно разветвленные и неразрешенные столкновения стягиваются в единый идейно-тематический узел, раскрывая в переплетениях основную чеховскую мысль о неправомерности существующего социального и нравственного порядка вещей. Однако в мыслях о переустройстве общества Чехов оставался в рамках общедемократических идеалов. Норма прекрасных, подлинно человеческих отношений видится героям Чехова лишь в будущем. Они чувствуют его близость, убеждены, что в мире есть правда («В овраге»), но реальные пути движения к этому будущему остаются для них закрытыми. Герои Чехова всегда

³¹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 149.

³² Тагер Е. Б. Горький и Чехов // Горьковские чтения 1947—1948 / Под ред. А. М. Еголина, Б. М. Михайловского, С. М. Петрова. М.; Л., 1949. С. 433.

лишь на грани решения. В этом отличие их от героев Горького — носителей ярко выраженного конкретно-исторического идеала.

Однако, оставаясь в рамках общедемократического идеала, Чехов более последователен и решителен в своих демократических воззрениях, чем большинство его соратников — писателей этого идейного течения.

В стремлении Чехова найти в обыденных картинах жизни проявление большого социального содержания отражалось то новое открытие мира, которое совершалось в сознании широких демократических масс в эпоху их общественного пробуждения. Именно поэтому чеховское творчество было так близко демократическим кругам русского общества и оказало такое большое влияние на всю демократическую литературу эпохи. Чеховские традиции осваивались М. Горьким. Они ощутимы в горьковской прозе 90-х годов, в его первых романах, драматургии. В связях искусства Горького с чеховскими традициями наглядно обнаруживалась живая преемственность традиций критического реализма литературой социалистического реализма.

В 1890-е годы меняются «темы», «типы», «настроения», как писала тогдашняя критика, во всех областях русского искусства и литературы.

Новое в «настроении» русского реалистического изобразительного искусства в середине 90-х годов чутко подметил известный художественный критик В. В. Стасов. В заметках о состоявшейся в 1896 г. выставке «передвижников» он писал, что «новое настроение» проявилось в картинах не только на современные, но и на исторические темы. Демократическая публика горячо приняла впервые выставленную картину Васнецова «Богатыри», усмотрела в ней самый современный смысл. В статье «Мой адрес публике» Стасов писал: «Богатыри» для них выходит словно *pandant*, дружка, к «Бурлакам» Репина. Только эта сила там — угнетенная и еще затоптанная, обращенная на службу скотинную или машинную, а здесь — сила торжествующая, спокойная и важная, никого не боящаяся и выполняющая сама, по собственной воле то, что ей нравится, что ей представляется потребным для всех, для народа»³³.

Эти «настроения» выразились и в русской музыке 90—900-х годов, в частности в творчестве Римского-Корсакова, опера которого «Кощей Бессмертный» была воспринята демократическим зрителем как призыв к протесту против существующего правопорядка, а представление ее в 1905 г. приобрело характер революционной демонстрации.

В 1890-е годы в большую литературу входят писатели-реалисты нового поколения. Некоторые из них были еще тесно связаны с народническими традициями «семидесятников». Представителем такого литературного народничества в 90-е годы был С. Я. Елпатьевский (1854—1933). В его рассказах, пронизанных гуманистическими настроениями, чувствуется влияние Г. Успенского и Салтыкова-Щедрина. Герои рассказов — мастеровые, приказчики, представители мелкой городской среды. Но, как отмечала критика, Елпатьевский писал еще «во вкусе и образе народнических представлений». Старые принципы художественного анализа явлений новой жизни вели Елпатьевского, как правило, к упрощению, однообразию характеров.

Писатели нового поколения сочувственно относились к марксизму. Со второй половины 90-х годов сторонником марксизма становится В. Вересаев. Интерес к нему обнаруживают С. Юшкевич, Н. Гарин, Е. Чириков.

Во второй половине 90-х годов лучшие силы реалистической литературы и искусства объединяются в литературном кружке «Среда», который явился продолжением организованного Н. Телешовым еще в 80-х годах кружка «Парнас». Среди учредителей «Среды» были Н. Телешов, Н. Тимковский, братья И. и Ю. Бунины, И. Белоусов, Е. Гославский, Сергей Глаголь (С. Голоушев). Квартиру Телешова, где происходили собрания кружка, посещают

³³ Стасов В. В. Избр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 265—266.

М. Горький, Л. Андреев, А. Грузинский, С. Елпатьевский, А. Кизеветтер, А. Серафимович, В. Вересаев, Скиталец, Е. Чириков, М. П. Чехова, В. Мировлюбов (редактор «Журнала для всех»), А. Куприн, Н. Гарин (Михайловский), С. Юшкевич и др. На «Средах» бывали А. Чехов и В. Короленко. С 1902 г. членом «Среды» стал С. Найденов. Кроме писателей на «Среды» заходили артисты и художники: Ф. Шалапин, О. Книппер, М. Андреева, В. Качалов, А. Васнецов, И. Левитан. Состав «Среды» был неоднородным, общественные взгляды участников кружка — весьма противоречивыми. Особенно четко это обнаружилось в годы революции, когда оказалось, что цели, задачи революции понимались членами «Среды» по-разному.

Однако в 90-х — начале 900-х годов «Среда» представляла собой довольно сплоченный фронт демократического реалистического искусства, противостоящий декадентству. От нее исходила инициатива протестов и заявлений против антидемократических действий правительства, выступлений в защиту традиций классического наследия. Общественно-литературное значение «Среды» заключалось и в том, что она подготовила объединение писателей-реалистов уже с более последовательной демократической программой в горьковском издательстве «Знание».

Своеобразное место в «Среде» и «Знании» занимал И. А. Бунин, в творчестве которого нашли оригинальное продолжение и развитие традиции русского реализма. В автобиографической заметке он указывал на особенность своего положения среди «знаниевцев», большинство которых причисляло себя к «чеховской школе»: «Решительно ничего чеховского у меня никогда не было».

Однако, несмотря на категорическое отрицание «чеховского», в ранних произведениях Бунина явно просматривается влияние чеховских творческих исканий. Говоря о творческих связях Бунина и Чехова, Горький писал, что «оба они с изумительной силою чувствовали значение обыденного и прекрасно изображали его»³⁴. Однако бунинское восприятие обыденности резко отличалось от чеховского понимания ее. Сказывалась разность общих представлений писателей о судьбах русской жизни, о настоящем и будущем России.

В ранних рассказах Бунина герои живут в атмосфере «чеховской» повседневности. Драматические столкновения лишь на время взрывают течение их жизни, не оказывая решающего влияния на общую ее «драму» («На даче», «Тарантелла»). Однако у Бунина эти столкновения всегда катастрофичны для индивидуального сознания, ведут к трагическому финалу. Уже в его ранних рассказах осязимо стремление объяснить социальную драму жизни некими общими закономерностями бытия, в котором трагически сопряжены жизнь, любовь, смерть. Роковая соотнесенность этих начал бытия вводит в произведениях Бунина социальные отношения в сферу философских абстракций. Классическим выражением такого бунинского миропонимания станет его поздняя новеллистика. Но предвестия этого наметились уже в ранний период его творчества.

В тематике писателей-реалистов круга «Знания» обнаруживаются прежде всего связи с традициями демократической литературы 60—70-х годов: Н. Успенского, А. Левитова, Н. Помяловского, Г. Успенского. Но изменение общественного настроения ведет к появлению в литературе этого направления новых литературных типов и тем. По-новому начинает звучать традиционная «крестьянская тема». «Самодовлеющий мужик» народников, как отмечала тогда критика, уже уходит из литературы; в ней появляется тип «задумавшегося» русского мужика.

Жизнь русской деревни входит в литературу в ее реальных противоречиях. Так, В. В. Муйжель вслед за «семидесятниками» детально описывает облик,

³⁴ Горький М. Материалы и исследования. Л., 1934. С. 334.

быт, нравы русской деревни («Мужичья смерть», «Бабыня жизнь»). Но в центре его внимания — разрушительные результаты проникновения в жизнь новых буржуазных отношений. В отличие от предшественников, он пытался выделить из крестьянской массы личность, показать социальные контрасты жизни в духовных переживаниях крестьян. Однако в последующем эти взгляды Муйжеля на деревню будут соседствовать с неонародническими утопическими концепциями. В произведениях 1910-х годов он уповает на некую мужицкую «правду земли», идеализирует «традиции» «серьезного мужика». Наиболее значительное произведение Муйжеля о деревне, созданное после революции 1905 г., — двухтомный роман «Год» (1911).

Существенно меняется «деревенская тема» «семидесятников» в творчестве *С. И. Гусева-Оренбургского* (1867—1963). Деревенские рассказы писателя особенно наглядно показывают новый подход к разработке традиционных тем русской демократической литературы. Он уже не связывал пути развития русской жизни с судьбами сельской общины и деревенского «мира». Как бы подтверждая мучительные сомнения Успенского, он показывает, что деревенский «мир» превращается в арену ожесточенной борьбы капиталистических страстей. В первом же значительном своем рассказе «Самоходка» (1897) он писал, как беззастенчиво хозяйничают на селе кулаки и как безропотно вынуждены подчиняться им «миряне». Но, преодолевая иллюзии народников, рисуя бесправие крестьянской жизни и разложение общины, в 90-е годы писатель еще тесно связан с художественными традициями народнической литературы. Люди деревни составляют для него сплошную массу, не способную на серьезный социальный или психологический протест («Самоходка», «Странница»). Характеры крестьян лишены реальных индивидуальных черт, поведение героев зачастую художественно не мотивировано.

Но даже в тех рассказах, где проявляется зависимость Гусева от стилевых принципов реализма «семидесятников», сказываются уже оригинальные черты его метода, особенно в 900-е годы. Рассказ «Последний час» (1902) и тематически, и по силе обличения деревенских «хозяев жизни» напоминает страницы «Власти земли» Г. Успенского, но сквозь традиционный сюжет и традиционную стилевую манеру уже видится стремление автора показать, как формируется новое социальное самосознание русского мужика. Герой Успенского в результате насилия над ним жизни «потерял себя»; герой Гусева начинает «себя находить» в новой русской действительности. В 900-е годы, когда писатель пройдет идейную и творческую школу «Знания», эта тема станет центральной в его творчестве.

Характерно трансформируется тематика «семидесятников» в раннем творчестве *А. С. Серафимовича*. Жанровые особенности его очерков, рассказов, нарочитая лаконичность и сдержанная сухость стиля сразу были отмечены критикой как традиционные черты демократической литературы. Недаром Г. Успенский, прочитав рассказы Серафимовича «На льдине», «В тундре», «На плотях», назвал автора «отличнейшим писателем». Сам Серафимович впоследствии не раз подчеркивал, что он «от семидесятников родился, их традициями был начинен»³⁵. Но даже на этом этапе творческого развития у Серафимовича нет идеализации социального уклада и душевного строя общинной жизни. В отличие от «семидесятников», Серафимович, рисуя картины жизни тружеников, уже выделяет личность ищущую, тоскующую по подлинной человечности («Семишкура», «Машинист» и др.).

Однако оригинальный художественный стиль Серафимовича формируется позже — в 900-е годы, когда его искусство начнет развиваться в направлении к социалистическому реализму. В этом смысле Серафимович среди писателей

³⁵ Серафимович А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1947. Т. 5. С. 354.

«Знания» занимает особую позицию. Его идейное и творческое развитие шло в тесной связи с развитием пролетарской демократии.

Значительное место в творчестве писателей-реалистов 90-х годов занимают жизнь и быт средних слоев общества, прежде всего русской разночинной интеллигенции, которая в эпоху ломки старых народнических идеалов переживает идейный и психологический кризис. Это центральная тема Е. Чирикова, В. Вересаева, раннего Л. Андреева. Каждый из писателей воспринимает чеховскую традицию по-своему, сохраняя на разных этапах развития революционного движения верность ей или отходя от нее. В этом смысле показательна судьба *Е. Н. Чирикова* (1864–1932), который в 90-е годы трактовался как художник «чеховской школы».

Творческий путь Е. Чириков начал в провинциальной прессе в 80-е годы. В середине 90-х годов он живет в Самаре у брата жены – М. Г. Григорьева, который был одним из первых русских марксистов, хорошо знал Н. Е. Федосеева, был знаком с В. И. Лениным. В среде передовой самарской молодежи Чириков наблюдал споры марксистов с народниками об отношениях интеллигенции и народа, о деревне и капитале. Но знакомство его с марксизмом этим и ограничилось. В своих общественных взглядах он никогда не выходил за пределы общедемократических идеалов. Герои произведений Чирикова, близкие автору, – интеллигенты-разночинцы, которые хранят верность старым заветам, протестуют против косности жизни, произвола властей. Но ни в одном из своих произведений Чириков не показал победу сильной личности в борьбе с несправедливостью. Его герои – люди слабой воли, во всех общественных начинаниях заранее обреченные на неудачи. В этих честных неудачниках, нарисованных сочувственно и любовно, видел Чириков положительную силу жизни. Его повести «Инвалиды» (1897) и «Чужестранцы» (1899) примыкают к циклу повестей В. Вересаева 90-х годов об интеллигенции. Но в отличие от героев Вересаева, которые находят все-таки выход из идейного и нравственного бездорожья, герои повестей Чирикова остаются в общественной жизни или «инвалидами», или непонятными «чужестранцами». Писатель говорит о бесперспективности их стремлений и «порывов».

Композиция рассказов Чирикова почти всегда одинакова: сопоставляются мысли и чувства героя в настоящем с его идеями в прошлом. И оказывается, что все «стремления» подавлены мещанским строем жизни – увлечения остались в прошлом. Так построен и один из лучших рассказов Чирикова «Танино счастье» – о драме любви «падшей женщины». Рассказ по теме близок ранней повести Горького «Горемыка Павел». Но если герои Горького бунтуют против зла окружающего мира, то у Чирикова показана прежде всего картина деформации человеческой души, подчинившейся нормам мещанского бытия: «...и никакой торжествующей любви нет, а есть только торжествующая пошлость, подлость и скука», «все, что интересно в жизни, все это уже было тогда, раньше...» («Фауст»).

Расцвет творчества Чирикова приходится на годы первой российской революции. Писатель приобретает известность и как драматург.

В эпоху последовавшей затем реакции Чириков порывает со «Знанием», сотрудничает в альманахе «Шиповник», участвует в сборниках «Земля», где печатались Ф. Сологуб, М. Арцыбашев, В. Винниченко. Чирикова объединяет с ними платформа анархической «свободы искусства». В его творчестве появились черты экспрессионизма. Эта тенденция выразилась в пьесах «Легенда старого замка» (1907) и «Красные огни» (1907), в которых господствует идея зависимости человека от «судьбы», от слепой случайности. По поводу этих пьес М. Горький писал Чирикову, что тот перестал чувствовать дух времени и видеть лица, о которых говорит³⁶.

³⁶ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 17.

В творчестве последующих лет Чириков все более уклонялся от современности, путь писателя и его героев расходился с направлением народной жизни. В 1911 г. он пишет пьесу «Лесные тайны», в которой события современности не находят уже отражения. Пересматривая свои ранние взгляды, Чириков приходит к выводу, что в истории закономерна противоположность интересов интеллигенции и народа. Эта идея извечного разрыва интеллигенции с народом выразилась в его автобиографической трилогии 1910-х годов «Жизнь Тарханова»: «Юность», «Изгнание», «Возвращение» (четвертая часть «Семья» написана в эмиграции). «Историческими судьбами родины мы с мужиком сделаны врагами, врагами наследственными и потомственными», — говорит Тарханов, герой трилогии. Отход от демократической идеологии закономерно привел Чирикова после Октябрьской революции в эмиграцию. Жил он в Софии, Праге, писал романы, повести, рассказы, основное содержание которых — воспоминания о прошлом, о жизни дореволюционной русской провинции. Излюбленный старый композиционный прием сопоставления времен наполняется теперь социально-реакционным содержанием. Произведения Чирикова периода эмиграции уже не имеют серьезного художественного значения. Судьба Чирикова-художника в годы эмиграции с полной наглядностью свидетельствовала о том, как скудеет талант писателя, разорвавшего связи с родиной.

В 90-е годы начинается творческий путь *Н. Г. Гарина-Михайловского* (1852—1906) — писателя-реалиста, демократа. Талантливый инженер-путеец, исследователь, путешественник, беллетрист — таков был Михайловский, человек, как сказал о нем Горький, талантливый «во все стороны».

Очерки, повесть «Детство Темы» принесли Гарину всеобщее признание. В середине 90-х годов он входит в «Среду», сближается с Горьким, в 900-х годах сотрудничает в «Знании».

Характерной чертой писательской манеры Гарина в 90-е годы было изображение конкретных фактов действительности, им самим пережитых и прочувствованных. Подобная творческая позиция определила интерес писателя к жанру очерка, очерка-рассказа, широкое использование автобиографического материала. В рассказах Гарина всегда присутствует образ рассказчика, как бы объединяющий их в единый цикл и явно несущий автобиографические черты. Особенности автобиографического жанра и жанра рассказа с автобиографическими элементами позволяли Гарину непосредственно изложить свою жизненную позицию как результат жизненных наблюдений. Определенность социальной позиции и явная тенденциозность в отборе фактов — характерное свойство очерковых циклов и рассказов Гарина 90-х годов.

В ранних очерках, собранных в цикл «Несколько лет в деревне» (1890), он писал о расслоении деревни, о том, что идеального народнического «нераздельного» мужика в деревне нет, что община разложилась и стала оплотом кулаков. В своих очерках Гарин явно следовал традиции Г. Успенского, гневно обличая сельских мироедов-захребетников, говоря о развращающей деревню власти денег («Матренины деньги», «Дикий человек»). Гарин понимал, что русский мужик и не мог быть иным в сложившихся условиях русской общественной жизни. Но, говоря о глубоких противоречиях крестьянского характера, с любовью и уважением писал он о талантливости, силе духа русского трудового человека, его исконной тяге к добру и справедливости.

Не принимая народнических рецептов преобразования жизни, понимая их историческую иллюзорность, Гарин в то же время считал, что основной активной социальной силой станет демократическая интеллигенция. Она осуществит технический прогресс страны, за которым последуют и социальные преобразования. Гарин со всей очевидностью представлял, что в современной ему России мало активных людей, глубоко преданных делу прогресса и народа; гораздо больше — зараженных рефлексией после крушения народнической

идеологии, не нашедших места в жизни, оказавшихся на идейном бездорожье и в нравственных тупиках. Молодое поколение интеллигентов, писал Гарин, начинает проникаться этими настроениями, подчиняться нормам мещанского бытия. Истории формирования человеческой личности, подчинившейся социальным обстоятельствам эпохи 80-х годов, и посвящена автобиографическая тетралогия Гарина. Первая повесть тетралогии — «Детство Темы» — появилась в 1892 г. в журнале «Русское Богатство» под псевдонимом «Н. Гарин». Следующими частями тетралогии стали повести «Гимназисты» (1893), «Студенты» (1894), «Инженеры» (1907). Через частное, автобиографическое он хотел показать общее, закономерное в жизни целого поколения русской интеллигентской молодежи. В этом смысле Горький и назвал эти повести «целой эпопеей».

Сюжет тетралогии образует история жизни героя Артемия Карташева. Гарин продолжает традиции «семейных хроник» С. Аксакова и Л. Толстого в анализе отношений героя со средой и в анализе его душевных движений. Но герой Гарина изображен не только в кругу узкосемейных отношений, но и в многообразном потоке русской общественной жизни. Автор показывает, как влияние среды, в которой оказывается Карташев, приводит его к идейному и моральному тупику, как утрачивает он свои демократические и гуманистические устремления и превращается в осторожного добропорядочного обывателя. Гарин сочувствует герою, но симпатии его не на стороне Карташева, а на стороне людей, деятельно устремленных к преобразованию общества, — Горенко, Иванова, Моисеенко. В последней, неоконченной части тетралогии Гарин попытался вовлечь Карташева в общественную деятельность. Но эта попытка оказалась безуспешной: социальные идеалы самого автора оставались довольно расплывчатыми. Пафос и историко-литературное значение тетралогии Гарина-Михайловского — в утверждении гуманистической идеи необходимости изменения всей системы общественных отношений.

В конце 90-х — начале 900-х годов проявляется интерес Гарина-Михайловского к марксизму. В марксизме он увидел учение, зовущее прежде всего к прогрессу, развитию всех творческих сил человека; но теоретические основы марксистского учения вряд ли глубоко затронули писателя. Это было наивным восприятием учения Маркса, но как бы то ни было, интерес к марксизму, а затем революционные события — все это оказало влияние на изменение общего пафоса творчества Гарина. В его произведениях усиливается эмоционально-оценочная тенденция. Он стремится разобраться в сложных противоречиях жизни и видит роль искусства в том, чтобы «будить душу», возбуждать в читателе активное отношение к жизни (аллегии «Новые звуки»; «Художник», 1897). В его творчестве нарастает критическое отношение к дворянским последышам, буржуазной интеллигенции, он разоблачает их нравственное лицемерие и ханжество. Обостряется интерес писателя к народной жизни.

Таким образом, в творчестве писателей критического реализма как старшего поколения, так и поколения 90-х годов обнаруживалась тенденция обновления реалистической системы, с опорой на традиции реализма классического периода, поисков новых художественных возможностей реализма в отражении новых явлений социальной и духовной жизни России.

Однако в 90-е годы в русском реализме выявилась и другая тенденция — натуралистическая, что было связано с широким распространением в России в последней трети XIX в. социальных и эстетических теорий, основанных на механистическом понимании философского материализма. Натурализм в русской литературе (в отличие от французской или немецкой) не оформился как самостоятельное течение, хотя такие писатели, как П. Д. Боборыкин или И. Н. Потапенко, пытались обосновать закономерность возникновения в искусстве натуралистического метода художественного исследования жизни.

О натурализме Г. В. Плеханов писал, что «этот метод был теснейшим образом связан с точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки мысли общественного человека не могут найти себе достаточное объяснение в физиологии или патологии, так как обуславливаются общественными отношениями»³⁷. П. Д. Боборыкин, автор многих популярных в то время повестей, романов, пытался принцип естественнонаучного исследования природы утвердить как «истинные приемы работы» художника в исследовании общественных отношений людей. Эту идею он теоретически обосновал в историко-литературной работе «Европейский роман XIX столетия» (1900). В своей художественной практике Боборыкин опирался на методологию Сент-Бёва и Ипполита Тэна. Задачи искусства и критики И. Тэн видел в «нейтральном» отражении жизни без идеологических и нравственных оценок. Это была эстетическая теория, с которой так страстно спорили прогрессивные писатели, в частности Короленко. В 1888 г. он записал в дневнике: «...литература, кроме «отражения», — еще различает старое, из его обломков создает новое, отрицает и призывает. И вся эта деятельность не может, конечно, выйти за пределы причинности. Наши идеалы отразят наш характер, наше прошлое, нашу расу и историю. Но это отражение — не цель. А цель — в движении, в тех или иных идеалах»³⁸. Для Тэна же творческое «я» фатально обусловлено объективными факторами жизни, из чего он делал вывод о невозможности для художника и искусства быть впереди своего времени.

Такая социальная философия объективно вела к признанию незыблемости существующего миропорядка, в то время как социально-художественный анализ действительности в искусстве критического реализма, наоборот, колебал веру в его прочность и историческую правоту.

Сила традиций критического реализма, реалистической эстетической теории не позволила натурализму и натуралистической эстетике занять сколько-нибудь значительное место в русском литературном процессе. Натурализм остался лишь тенденцией в реализме конца века, несмотря на популярность ряда писателей. Так, в кругах русской либеральной интеллигенции в 90-е годы пользовался большим успехом *И. Н. Потапенко* (1856—1929). Были широко известны его повесть «На действительной службе» (1890) и роман «Не герой» (1891), главный персонаж которого был программно противопоставлен образам революционно-демократической литературы. Герои произведений Потапенко — альтруисты, они исполнены либеральных общественных настроений, откликаются на проблемы времени, но идеалы их всегда общественно-туманны, расплывчаты, абстрактны. Такая позиция находила сочувственный отклик в среде интеллигентствующего обывателя, приспособившегося к действительности, нуждающегося в иллюзиях сохранения верности демократическим идеалам, чтобы оправдать в собственных глазах свое приспособленчество. Этим и объяснялась популярность Потапенко. Еще более популярным на рубеже веков и в начале столетия было творчество *П. Д. Боборыкина* (1836—1921), начавшего писать в 60-е годы. Боборыкин опубликовал около сотни романов, повестей, пьес, сотрудничал в народнических и либеральных журналах. С 1890-х годов писатель жил за границей. В своих произведениях он показывал шаг за шагом эволюцию жизни и общественной психологии русского буржуа, сумел подметить многие черты европеизации русского капитала, насту-

³⁷ Плеханов Г. В. Соч. / Под общей ред. Д. Рязанова. М.; Л., 1925. Т. 14. С. 146.

³⁸ Короленко В. Г. Дневник (1881—1893). Т. I. С. 127.

павшего на старую помещную и старокупеческую Россию. В свое время были широко известны романы Боборыкина «Дельцы» (1872—1873), «Китай-город» (1882), «Перевал» (1884), «Василий Теркин» (1892), «Тяга» (1898). В них Боборыкин нарисовал галерею англазированных промышленников, сознающих свою не только экономическую, но и политическую силу, меценатствующих купцов — «любителей искусств». Все это писатель показывал как бы со стороны, как умный заезжий иностранец. От романов Боборыкина веет сухим протокольным бесстрашием. Не для поучения и примера, не для осуждения и приговора над ними создавал он свои образы. Произведения Боборыкина лишены подлинного историзма; созданная им интересная в деталях мозаика социальной жизни России не раскрывала глубинных закономерностей ее развития.

Натуралистические тенденции проявились также в творчестве А. И. Эртеля, основной темой которого стала проблема отношения интеллигенции и народа (драма «Бабий бунт», 1884; «Карьера Струкова», 1895). Самое значительное произведение А. Эртеля — двухтомный роман «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1899), в котором показаны на фоне широкой картины жизни России личные, семейные конфликты. Эртеля-пейзажиста ценил Чехов; описания писателем народной жизни нравились Л. Толстому. Но вульгарно-материалистическая концепция мира, эмпиризм, неумение постигнуть причинные связи явлений ограничили творческие возможности Эртеля. В романе нет целостной концепции жизни, он мозаичен. Каждая глава «Гардениных» словно самостоятельное произведение, «осколок жизни», ее нравов и быта; обобщенного же образа эпохи в романе не возникает.

В какой-то мере проявились натуралистические тенденции в реалистическом методе Д. Н. Мамин-Сибиряка (1852—1912), на которого очень большое влияние оказала естественнонаучная литература (Ч. Дарвин, И. Сеченов, К. Тимирязев). Мамин-Сибиряк вошел в литературу в 80-е годы. В 1883 г. он пишет роман «Приваловские миллионы», а в 1884 г. — «Горное гнездо». Рассказывая с беспощадной правдой о буржуазном хищничестве на Урале, о жизни людей из народа, Мамин-Сибиряк тематически предвосхитил некоторые горьковские произведения. На подъеме общественного движения он пишет роман о кустарях-золотоискателях — «Золото» (1892), создает наиболее художественно зрелое свое произведение «Хлеб» (1895). Но обличительная идея романов сочетается в его творчестве с идеей власти обстоятельств над человеком и его судьбой, против которых воля бессильна. М. Горький говорил о Мамине-Сибиряке: «Интересный он писатель, но — скудно в нем социальное чувство». Идея власти среды определила характерную композицию романов Мамин-Сибиряка. Каждый роман включает множество частных конфликтов, которые, однако, не стягиваются в один идейный узел.

Натуралистические тенденции сказались в этот период и в очерковой литературе — в интересных, насыщенных конкретным жизненным материалом очерках Н. Тана-Богораза («Чукотские рассказы», 1900), А. Свирского («Ростовские трущобы», 1893; «В стенах тюрьмы», 1894), С. Елпатьевского («Очерки Сибири», 1893).

В 900-е годы ведущее место в русской реалистической литературе занимает творчество М. Горького и писателей, объединившихся вокруг горьковского издательства «Знание».

Эти годы стали временем формирования новой, социалистической литературы и ее творческого метода — социалистического реализма, в основу которого положена новая художественная тенденциозность — пролетарская партийность. Одновременно это был период расцвета творчества писателей критического реализма младшего поколения, обострения социальной критики, демократической гуманистической устремленности.

Мысль об обновляющейся России, «распрямлении» в революции человека,

процесс формирования его нового социального и нравственного сознания — содержание произведений писателей-реалистов 900-х годов.

Под непосредственным влиянием Горького происходят сдвиги в художественном сознании писателей «Знания». Однако из этого не следует, что «знаниевцы» осваивают и специфику горьковского искусства как искусства социалистического реализма. Социалистическая, пролетарская идеология не становится основой их художественного сознания. Для «знаниевцев» годы революции 1905—1907 гг. были временем творческого подъема. Но отношение к революции, характер осмысления ее задач и целей уже в тот период начали определять и внутренние противоречия в группе, которые позднее, в годы реакции, приведут к расколу в этом течении.

В 900-е годы обостряется ощущение активной, действенной роли искусства в жизни, понимаемой, однако, различно художниками демократического лагеря и декадентами. О важности роли искусства в жизни общества пишут в это время Толстой, Чехов, Короленко, хотя эстетическая программа каждого из них была индивидуально-своеобразной. Мысль об активном назначении искусства в жизни была сформулирована Толстым еще в конце 90-х годов в трактате «Что такое искусство?». Толстой говорил о созидательной миссии духовного творчества, главную функцию искусства он видел в переустройстве духовного мира человека на началах добра. В основе его идеи активности искусства лежала религиозно-философская концепция. «...Форма искусства (...), — писал Толстой, — будет такая, которая была бы доступна всем людям. И потому идеалом совершенства будущего будет не исключительность чувства, доступного только некоторым, а, напротив, всеобщность его. И не громоздкость, неясность и сложность формы, как это считается теперь, а, напротив, краткость, ясность и простота выражения. И только тогда, когда искусство будет таково, будет оно не забавлять и развращать людей... а будет тем, чем оно должно быть, — орудием перенесения религиозного христианского сознания из области разума и рассудка в область чувств, приближая этим людей на деле, в самой жизни, к тому совершенству и единению, которое им указывает религиозное сознание»³⁹. В трактате — и неприятие современного «нового» искусства, и проповедь тех эстетических идей, которые непосредственно вытекают из философской доктрины Толстого. Но толстовская идея активности искусства, реакционная в своем философском обосновании, опиралась, однако, на присущее всей русской литературе начала века чувство грядущего обновления жизни. Толстой ставит вопрос о личной ответственности человека перед людьми за зло мира, ведет своих героев через моральные катастрофы к нравственному просветлению и разрыву с окружающей средой («Воскресение», «Живой труп»).

Новые качества приобретает в 900-е годы реализм Чехова. Углубляется социальная критика в его произведениях, все более напряженно звучит мотив ожидания будущего. В 1900 г. Горький писал, что «каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни»⁴⁰. В произведениях Чехова по-новому звучат прежние темы. Лишается своей устойчивости тема «обыденного», «серого» течения жизни. Все более крепнет убежденность чеховских героев в близком крушении мира социального зла и нравственной неправды. Историческую неизбежность и моральную справедливость этого процесса утверждают «Вишневый сад», «Невеста» и другие произведения Чехова. Чехов рисует внешне спокойное течение жизни с ее частными драмами; здесь нет изменяющих всю жизнь человека нравственных катаклизмов, моральных катастроф. Но за кажущимся спокойствием скрыты бурные процессы. Д. Голсуорси так опреде-

³⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: [В 90 т.] Т. 30. С. 185.

⁴⁰ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 317.

лил это свойство позднего чеховского творчества: «Чехов сумел сделать спокойствие волнующим».

Изменяются приемы изображения героев. В образах новых людей, молодых героев «Вишневого сада» и «Невесты», проявляются черты романтического письма, возникает своеобразная романтическая обобщенность образа. В чеховских произведениях этой поры наряду с романтической обобщенностью положительных образов, весенней символикой пейзажей преобразуется и лирический, психологический подтекст, свойственный произведениям писателя предшествующего периода.

Новые черты в начале 900-х годов появляются в эстетике и художественном творчестве Короленко. Иначе, чем в 90-е годы, решается им вопрос о соотношении объективного и субъективного начал в искусстве. Черты героического Короленко видит уже в самой действительности, требует «больше внимания к жизни в ее разнообразных проявлениях...»⁴¹. Он возвращается к теме естественных стихийных проявлений в человеке свободолюбия и протеста; но трактовка ее существенно меняется. В повести «Не страшное», которую Короленко считал «самым задушевным» своим произведением, с особой силой звучат мотивы приближающегося обновления жизни. В эти годы обостряется интерес писателя к истории, народным движениям; в его рассказах и очерках возникают образы Разина, Пугачева. В бурном 1905 г. окончательно оформляется замысел «Истории моего современника» — летописи идейных и нравственных исканий русской интеллигенции 60—70-х годов, тесно связанной с общественными и нравственными проблемами современности. Следует отметить, что углубление исторического взгляда на события современности и обострение социально-исторического аспекта в их трактовке — явление, характерное не только для творческого развития Короленко, но и для всей реалистической литературы эпохи.

Ощущение ответственности за происходящие в России события нарастает в сознании писателей-реалистов младшего поколения. В их творчество входит социальная современность со всей остротой ее противоречий. Русско-японская война, революционные события 1905 г., идейная борьба времени, судьба искусства в революционную эпоху — такова проблематика их произведений. Н. Телешов в рассказе «Начало конца» пишет о революции и судьбе «маленького человека»; И. Шмелев в «Гражданине Уклейкине» — о пробуждении в трудовом человеке под влиянием революционных событий чувства социального достоинства; Н. Тан в «Днях свободы» рассказывает о событиях 1905 г. в Москве. В эпоху революции создают свои лучшие произведения А. Серафимович и А. Куприн.

Творчество писателей-реалистов этого периода интересно не только в плане отражения конкретных революционных событий. Более существенным было их стремление выявить изменения, происходящие под влиянием революции в социальной психологии и духовной жизни человека, отразить те внутренние процессы, которые происходили в русской действительности.

Некоторые тенденции развития реалистической литературы общедемократического направления этого времени наглядно выразились в творчестве *И. С. Шмелева* (1873—1950). Литературная деятельность Шмелева началась в 90-е годы публикацией книги очерков «На скалах Валаама» о безрадостной жизни монахов, тунеядстве их «пастырей». Резкая социальная критика вызвала недовольство в правительственных кругах. Шмелев надолго замолк и вернулся в литературу только в 1905 г., когда, по его словам, «движение девятисотых годов приоткрыло выход». Он публикует повесть «К солнцу», пронизанную пафосом радостного приятия мира, ожидания его обновления. В период революции были созданы наиболее известные рассказы Шмелева: «Вахмистр»

⁴¹ *Короленко В. Г.* Избр. письма. М., 1936. Т. 3. С. 196.

(1906), «По спешному делу» (1906), «Распад» (1906), «Гражданин Уклеикин» (1907). Под влиянием настроений революции написана повесть «Человек из ресторана» (1911).

Герои Шмелева — «маленькие люди» из «городских углов», которые в революции увидели неясную надежду на будущее, или «задумавшиеся» под влиянием революционных событий люди средних слоев городского населения. Таков купец Громов («Иван Кузьмич»), жандарм из рассказа «Вахмистр», капитан Дорошенко («По спешному делу»). В рассказах чувствуется влияние приемов психологического реализма Толстого и мотивов горьковского творчества, но осмысленных в абстрактных общедемократических категориях.

Сюжеты и ситуации произведений Шмелева характерны и для других писателей «знаниевского» круга — С. Гусева-Оренбургского, С. Найденова, С. Юшкевича, А. Куприна. Конфликт человека с окружающей средой решается в творчестве этих писателей в двух планах — либо растворяется в абстрактном авторском сострадании «маленькому человеку» и превращается в конфликт «общечеловеческий», либо разрешается в гражданских традициях русской демократической литературы 60—70-х годов. У Шмелева как бы синтезируются оба эти варианта. Он с гневом пишет о виновниках бесправия и нищеты трудового человека, о социальных контрастах русской действительности, но путей реального «облегчения жизни» не видит. Человек у Шмелева всегда одинок.

Наиболее художественно зрелыми произведениями Шмелева были рассказ «Гражданин Уклеикин» и повесть «Человек из ресторана». В них отчетливо выразилось то новое, что внесла в традиционную тему «маленького человека» литература критического реализма XX столетия. В «Гражданине Уклеикине» Шмелев хотел изобразить, по его собственным словам, «заплеванную и разгульную жизнь, сбитую с толку и неумело протестующую». Уклеикин — из тех «беспокойных людей», ищущих справедливости, которые так часто встречались у Г. Успенского. В этом смысле герой Шмелева традиционен. Но в его протесте отразилось «новое русское, юное недовольство жизнью»⁴², пробужденное революцией. Искания героя Шмелева носят уже не только нравственный, но и социальный характер. В нем зреет гражданское чувство. Но «жизнь не открылась» ни Уклеикину, ни другим героям Шмелева. Надежда Уклеикина обрести гражданские права оказалась иллюзорной. Герой мечтает о будущем, но мечта эта не находит опоры в жизни. Не видит ее и сам автор.

Герой повести «Человек из ресторана» официант Скороходов, как и Уклеикин, мечтает о справедливости. Но и его мечта парализуется расплывчатостью представлений о социальной правде, узостью общественного идеала. Пережив духовный кризис после потери близких, Скороходов находит нравственную опору в моральном учении Л. Толстого. Сильной стороной повести является социальное обличение хищничества, лицемерия, лакейства, свидетелем которых становится старый официант. Но критическая сила ее ослабляется иллюзорностью нравственного вывода героя. «Гражданин Уклеикин» и «Человек из ресторана» — вершины творчества Шмелева.

Сила социального звучания последующих произведений Шмелева ослабевает. Он склоняется к бытописательству, созерцательному описанию природы. Октябрьскую революцию Шмелев не понял и закончил жизнь в эмиграции. Произведения эмигрантского периода свидетельствуют о полном отказе писателя от демократических идей дореволюционного прошлого. За границей он пишет романы («История любовная», «Няня из Москвы», «Пути небесные»), очерки («Лето Господне» и др.). В романе «Пути небесные», который Шмелев считал своим лучшим произведением, он описывает эпоху 70-х годов. Смысл романа — утверждение фатальной предначертанности челове-

⁴² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 107.

ских судеб, которая доказывается сложной символикой, явлением чудес. Шмелев с умилением писал о патриархальной русской жизни, «исконном благочестии» русского человека, которое-де утрачивается в современности. В годы второй мировой войны он участвовал в прогерманских антисоветских изданиях.

Писателем «знаниевского» круга был С. И. Гусев-Оренбургский. Важное значение в идейном и художественном развитии Гусева имело его сближение в начале 900-х годов с редакцией журнала «Жизнь» и знакомство с Горьким, которому он посвятил одно из лучших своих произведений — повесть «Страна отцов». В повести отчетливо чувствуется приближение революционной грозы. Писатель показывает, как расшатывается старый мир. Даже в среде духовенства, где так много нравственной лжи и духовного мракобесия, пробиваются ростки протеста. Порывают со своей средой дочь купца Поленька, жена священника, «отец» Иван Гонибесов. Образы этих героев обрисованы с большой любовью.

Усиление эмоционально-оценочного начала в творчестве Гусева-Оренбургского выразилось в его тяготении к романтике, романтической стилистике. Романтическими «богатырскими» чертами наделен отец Иван и другие герои-бунтари. Для повести характерны аллегории, олицетворения, приподнятость речевого стиля.

Повесть «Страна отцов» написана под влиянием горьковских идей. Особенно ощутимо это влияние в монологе Синайского. Но социальная программа Гусева и его героев, их представления о путях к будущему туманны и неопределенны. «Человек в себе самом носит источник прекрасной, справедливой возвышенной жизни! — говорит герой повести Синайский. — Он носит в себе безграничную силу, способную покорить весь мир, чтобы переделать его по-своему...»

В эпоху реакции Гусев испытывает влияние декадентства («Сказки земли», «Грани»). Не случайно третий том собрания сочинений он посвящает С. Пшибышевскому. И только новый подъем общественного движения возвращает его к социально значимым темам. В 1912 г. он пишет повесть «В глухом уезде». Писатель вновь обращается к судьбам духовенства, находит в этой среде людей честных и справедливых. Таков центральный герой повести отец Яков. Желая испытать свою веру во всемогущество бога и его доброту, Яков призывает бога совершить чудо прозрения слепого старика. Но старик гибнет, чудо не свершилось. И тогда Яков бросает богу вызов.

Повесть Гусева в этой сюжетной линии была своеобразной полемической репликой Андрееву, утверждавшему в «Жизни Василия Фивейского» бессилие человека в мире. Крушение веры героя Андреева — отца Василия — становится крушением веры в человека, в разумность жизни вообще. У Гусева же за кризисом веры в божественное чудо следует утверждение земного чуда жизни, творимой разумом и волей человека. Сын погибшего старика говорит: «В человека я верю! В настоящего человека. Он землю переделает, он жизнь перестроит...» Однако за этой верой в будущее стоят абстрактные, утопические идеи.

Для стиля Гусева-Оренбургского характерно сочетание публицистических элементов с жанровыми сценами, критического обличительного пафоса и юмора.

После Октябрьской революции Гусев-Оренбургский эмигрировал. Жил в Нью-Йорке. В 1928 г. он выпустил роман «Страна детей», в котором пытался рассказать о влиянии революции на судьбы средней русской интеллигенции.

Если писатели критического реализма в 90-е годы формировались под идейнотворческим влиянием Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленко, то в 900-е годы определяющим для них становится влияние М. Горького. Непосредственное

воздействие творческих идей и личности Горького испытали В. Вересаев, А. Серафимович, Скиталец, Н. Телешов и другие писатели, объединившиеся вокруг «Знания».

В произведениях этих писателей отразились события революционной борьбы в городе и деревне. Но центральной темой их творчества становится тема распрямления человека в революции. В решении ее и проявлялась специфика мировоззрения каждого художника. У Серафимовича эта тема перерастает в тему массовой народной революционной борьбы против угнетения и несправия. Личность становится выразителем революционных устремлений народа. Мотив социального прозрения, столь характерный для произведений «знаниевцев» 900-х годов, у Серафимовича приобретает свое характерное звучание. Если протест прозревающих героев Шмелева или Гусева-Оренбургского обычно завершается драмой поверженных иллюзий в столкновении с реальностью жизни, то герои Серафимовича на пути познания жизни начинают осознавать реальные революционные перспективы ее дальнейшего движения; постепенно в них пробуждается сознание человеческого достоинства, своей социальной значимости.

С именем Горького связано творческое формирование *Скитальца* (С. Г. Петрова, 1869–1941). Горький ввел его в «Среду», познакомил с крупнейшими писателями, вовлек в революционную борьбу в Сормове. Под влиянием Горького написана первая повесть Скитальца «Октава» (1900), с которой он вошел в большую литературу. В начале 900-х годов были опубликованы его лучшие прозаические произведения: «Октава», «Композитор», «Несчастье», «Сквозь строй»; стихотворения «Колокол», «Нет, я не с вами...», «Гусляр», «Кузнец». О своих настроениях и восприятии событий того времени Скиталец вспоминал позже: «В воздухе веяло обновлением, и, казалось, вся Россия пробуждалась, грезилась какими-то сказочными радужными снами»⁴³. Выход в книгоиздательстве «Знание» томика «Рассказов и песен» (1902) Скитальца был событием для демократического читателя.

В книгу вошли наиболее значительные произведения Скитальца, овеянные романтикой протеста; в них звучит призыв к освобождению от общественного рабства.

На книгу обратил внимание В. И. Ленин. Получив в Лондоне 5-й том рассказов Горького и «Рассказы и песни» Скитальца, В. И. Ленин писал матери: «Горького, Скитальца получил и читал с очень большим интересом. И сам читал и другим давал»⁴⁴.

Центральной в повестях и рассказах Скитальца в 900-е годы становится тема пробуждения творческих сил русского человека. Тема была подсказана самим временем, писал Скиталец, «отовсюду как бы выпирало молодую русскую талантливость, все расцветало: сцена — с Художественным театром, Комиссаржевской, Шаляпиным и Собиновым, живопись — с Васнецовым, Врубелем, Малявиным, музыка — с Рахманиновым, Скрябиным, Глазуновым, литература — с Горьким, Андреевым, Буниным».

Герои многих рассказов Скитальца — люди из народа. Действие обычно разворачивается на Волге. Образ великой русской реки становится символом пробуждающейся народной силы. На фоне красочных пейзажей и средневожского быта герои повестей и рассказов Скитальца предстают романтически необычными, величавыми, сказочными. Над ними как бы витают тени русского героического прошлого. Это люди сильные, непокорные, фантастически талантливые. Современный мир узок для этих широких натур. Их конфликт с окружающей действительностью закономерен. Закономерно и то, что он приобретает характер романтического бунта. Бунтарский пафос протеста ро-

⁴³ *Скиталец. Встречи // Красная новь. 1934. № 10. С. 163.*

⁴⁴ *Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 55. С. 223.*

мантически гиперболизируется, предельно усиливается эмоциональное, лирическое звучание произведения («Сквозь строй» и др.). Но ни один из героев Скитальца, не принимающий норм современной жизни, не выходит за пределы стихийного протеста, хотя каждый в минуту вдохновения готов на героический поступок. Мещанской морали Скиталец противопоставляет индивидуалиста, ошибочно усматривая в нем революционную силу.

В 900-х годах выходит несколько сборников стихов Скитальца, исполненных призыва к протесту, свободе. Поэзия Скитальца приобретала в условиях общественного подъема актуальное политическое звучание и была очень популярна в демократической среде.

Непосредственным откликом Скитальца на события революции были рассказы «Полевой суд» и «Лес разгорался». Но изображение крестьянского движения было осложнено неясностью революционных идеалов писателя. Скиталец полагал, что интересы города враждебны крестьянским интересам. Недаром в письме к К. Пятницкому Горький о рассказе «Лес разгорался» сказал: «Рассказ очень недурен, но сильно эзроват»⁴⁵.

Во время революции Скиталец публикует самое крупное свое произведение — «Огарки», повесть, по словам А. Блока, «совсем горьковского типа»⁴⁶. Но сходство «Огарков» с рассказами Горького было чисто внешним. Герои повести Скитальца, так же как и герои горьковских рассказов о босяках, — люди «дна». Все они — и Толстый, «выгнанный из всех русских университетов», и слесарь Михельсон, и певчий Северовостоков, изгнанный из духовной семинарии, и купец Сокол — живут надеждами выбраться, наконец, из ночлежек на «вольные земли». Любовь к свободе, уважение к человеку, присущие «огаркам», Скиталец противопоставляет безнравственности отношений в мире собственников. Бунт «огарков» против мещан кажется Скитальцу социально значимым, способным оказать решающее воздействие на переустройство жизни. «Придут дни, великие дни! Мелкую речку покроет грозное, бушующее море, будет великая буря, великий гнев. И в первой волне возмущенного народа пойдут Михельсоны и Соколы; Северовостоковы будут строить баррикады... и явятся среди них вожди и герои!» — говорит один из героев повести. Романтизируя «огарков», возлагая на них социальные надежды, Скиталец расходился с горьковской трактовкой «босяка» и его роли в реальной борьбе за общественную справедливость. Повесть не учитывала опыта революции. Несмотря на то что написана она в 1906 г., тема и образы ее как бы возвращают читателя к тематике и образам ранних произведений Скитальца.

В период реакции обнаружилась неустойчивость и противоречивость социальных взглядов Скитальца. Написанная в 1908 г. повесть «Этапы» вызвала критический отзыв Горького. В повести нет уверенности в близком освобождении народа, прежнего «бунтарского» оптимизма. Основное настроение героя, интеллигента-одиночки, — социальная безысходность.

С 1922 г. Скиталец находился за границей, но продолжал сотрудничать в советских литературных журналах. На родину писатель вернулся в 1934 г. В 30-е годы он пишет романы на социально-исторические темы («Дом Черновых», 1935; «Кандалы», 1940), создает новую редакцию повести «Этапы». В 1939 г. Скиталец публикует очерки о В. И. Ленине («Ульянов-Ленин») и М. Горьком. Творчество Скитальца этого периода — заметное явление в русской советской литературе.

В 900-е годы активно развиваются драматургические жанры. Считая слово, обращенное к зрителю со сцены, наиболее действенным в сравнении с прозой или стихотворным произведением, писатели «Знания» обращаются к драма-

⁴⁵ Архив А. М. Горького. М., 1954. Т. 4. С. 192.

⁴⁶ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 110.

тургии. В сборниках «Знания», наряду с пьесами Горького, печатаются пьесы Л. Андреева, С. Найденова, Е. Чирикова, С. Юшкевича, Д. Айзмана. Основная тема «знаниевской» драматургии — революция. Чутко улавливая это проблемное единство «знаниевцев», А. Блок писал, что все они «как-то дружно и сплоченно работают над одной большой темой — русской революцией»⁴⁷. «Знаниевцы» писали в различных драматургических жанрах — социально-бытовой и социально-психологической драмы, героической трагедии. Творчески развивая лучшие традиции прогрессивной русской драматургии, они вносили в нее свой оригинальный вклад.

Драматургия Найденова тяготела к традиции А. Островского; Чирикова — к традиции Чехова, а в творчестве Андреева, Юшкевича, Айзмана складываются черты того драматургического стиля, который будет в последующем характерен для экспрессионистской драмы. Своеобразно, индивидуально преломляется в творчестве каждого писателя влияние драматургии Горького.

В 900-е годы получает известность драматург С. А. Найденов (Алексеев, 1868—1922). Найденов хорошо знал законы драматургического творчества. В первой половине 90-х годов под псевдонимом «Рогожин» он сам выступал на сценах русских провинциальных театров. В 1901 г. Найденов опубликовал пьесу «Дети Ванюшина», которая сразу привлекла внимание Чехова и Горького и получила единодушное признание критики.

Многое в пьесе: и в ее теме, и в приемах сценического раскрытия характеров — от традиций Островского. Найденов пытался показать процесс окончательного распада «темного царства» русского купечества. Конфликт пьесы — борьба старого, патриархального, и «цивилизованного» купечества. В сюжете он реализуется в столкновении патриархальных «отцов» и европеизирующихся «детей». Борьба завершается победой сына Ванюшина, Константина, — дельца «новой складки», мораль которого сводится к интересам наживы и чистогана. Он одерживает верх над патриархальными принципами отца. Старый уклад жизни, говорит Найденов, уходит в прошлое. Но и у побежденных, и у победителей, оказывается, нет моральной правоты. Найденов не признает истинной и «правду» Константина. Критическое начало — сильная сторона пьесы. Однако неприятие Найденовым и патриархальности «отцов», и бесчеловечности нового поколения «хозяев» жизни не выходит за рамки нравственного протеста, утверждения неких абстрактных моральных идеалов.

Тема исканий нравственных и социальных идеалов в переломное время истории, которая станет основной во всех последующих пьесах Найденова, в «Детях Ванюшина» связана прежде всего с образом младшего сына Ванюшина, Алексея. Образ такого правдоискателя будет затем постоянно варьироваться в драматургии Найденова как образ положительного героя эпохи. Алексей отрицает и мир «отцов», и порядок, устанавливаемый Константином. По его мысли, «сущность жизни» Константин не изменит. Но в чем эта «сущность», неведомо и ему самому. На вопрос сестры, что нужно сделать, чтобы изменить жизнь, Алексей отвечает: «Душу облагородить и многое еще...». Социальные искания Алексея неопределенны, идеалы неясны. В статье «Раскол в темном царстве» Воровский писал, что социальные поиски героя могут привести его в различные общественные и идейные лагеря. По его мнению, Алексей мог бы подойти «близко к типу Нила»⁴⁸. Однако последующие пьесы Найденова не подтвердили реальности такого развития героя.

Пьеса «Стены» (1906) была после «Детей Ванюшина» наиболее художественно зрелым произведением Найденова. Этой пьесой о нравственной борьбе в душе человека, вспыхивающей под влиянием революционных событий,

⁴⁷ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 114.

⁴⁸ Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. М., 1975. С. 389.

завершается в драматургии Найденова тема поисков «правды жизни», ее «сущности». В метаниях Артамона, отвергающего мир отца, но не пришедшего и к людям революции, отразились сомнения, растерянность самого автора.

В последующих пьесах Найденов повторяет мотивы своих прежних произведений. Его последняя пьеса «Роман тети Ани» (1911) — типичная бытовая драма, написанная на тему самого заурядного адюльтера, — пополнила репертуарный список театров, стремившихся потрафить вкусу невзыскательного обывателя.

Драмы Найденова наиболее традиционны. В них явно ощутимы реалистические традиции А. Островского. Но в пьесах Найденова достаточно отчетливо выразились и общие тенденции развития русской литературы в эпоху революции — усиление активной оценочной авторской позиции. Это проявилось в стилевых поисках Е. Чирикова, особенно Л. Андреева, С. Юшкевича, Д. Айзмана.

Драматургия Е. Чирикова представлена циклом бытовых драм («общественных», как называл их сам драматург) и пьесами аллегорического характера, в которых он следует уже за драматургическими опытами Андреева. Расцвет драматургического творчества Чирикова приходится на 900-е годы. В 1904 г. он пишет одну из лучших своих пьес — «Иван Мироныч». Эта пьеса — о жизни провинциальной русской интеллигенции, «заедаемой» обывательской пошлостью повседневности, — была поставлена на сцене Художественного театра и получила «большую прессу». И не случайно. По мотивам, проблематике пьеса стала характерным литературным явлением эпохи. В ней как бы скрестились две линии творческих воздействий — чеховской драматургической традиции с новаторскими традициями пьес Горького. В критике сразу же было замечено сходство некоторых мотивов пьесы Чирикова и «Мещан» Горького. В то же время Иван Мироныч, его жена, дочь Ольга, Соловьев — фигуры явно «чеховского происхождения». Поэтика пьесы связана с чеховской традицией (сценические паузы, звуковое сопровождение сцен: в пьесе «грустно кукует кукушка», «слышно, как где-то вдали шелкает соловей», «тихо звучат колокольчики проезжей пары» и т. п.). Социальная проблематика, заостренность социального конфликта позволили театру придать спектаклю социально-политическое звучание. В дневнике репетиций в январе 1905 г. Станиславский указывал на достоинства пьесы: «В пьесе есть маленькая идея, что инспектор (Иван Мироныч. — А. С.), как наше правительство, давит и не дает дышать людям... Но это не вечно. Жизнь скажется, взбунтуется и прорвется... У автора это показано тускло, и если не удастся это подчеркнуть режиссеру, то и вся пьеса бесцельна... Если же эта не бог знает какая идея станет выпуклой — вся пьеса получит очень современное значение»⁴⁹. Пьеса в постановке Станиславского получила политическую направленность. Театр сумел развить идею пьесы. Но это была уже заслуга театра, влияние его «горьковской линии». Чириковым же идеи горьковской драматургии были восприняты очень ограниченно. Показательно отношение автора к главному герою. Если Горький в пьесе «Мещане» противопоставил Нила миру собственников, то Чириков не выводил своего героя за пределы окружающего его мещанского мирка. В этом была принципиальная разница конфликта пьес.

Большой интерес современников вызвали пьесы Чирикова «Мужики» и «Дом Кочергиных». Пьеса «Мужики», названная автором «общественной драмой целой эпохи», была опубликована в сборнике «Знание». Она посвящена революционным событиям в деревне. В основу пьесы положены материалы судебного разбирательства по делу разгрома крестьянами сахарных заводов Терещенко. И в этой пьесе, построенной на драматических событиях эпохи, сказалась ограниченность мировоззрения автора. Как сразу отметила

⁴⁹ Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 5. С. 244.

прогрессивная критика, в «Мужиках» не было самой важной фигуры — крестьянского вожака, руководителя того нового типа, который был так характерен для русской деревни 900-х годов. Более того, абстрактный характер чириковского гуманизма вел его к сочувственному изображению не только восставших мужиков, но и людей противоположного лагеря. В результате и на эту пьесу Чирикова легла печать идейной «тусклости», социальной нейтральности.

Пьеса «Дом Кочергиных» написана уже после поражения революции. «Дом» — «старинное, культурное гнездо», где некогда бывал даже Тургенев. Теперь дом населен растерявшимися перед революцией дворянскими интеллигентами, испытывавшими чувство исторической бесперспективности жизни. Герои пьесы выступают носителями различных общественных идей послереволюционной эпохи. Хозяин дома — профессор Корнелий Кочергин — либеральный гуманист. Один его сын — Петр Кочергин, — возвратившийся из ссылки, — народник; другой — Владимир — большевик. Все в пьесе спорят о жизни, ищут ее правду. Идейные споры завершаются крахом народнических идей Петра, уходом из дома Владимира. Петр стреляет в себя. Его выстрелом и заканчивается пьеса. Неясность путей, ощущение общественного и идейного бессилия — такова атмосфера, в которой живут все обитатели дома. Из этого мирка автор выделяет лишь Владимира; Чириков свои симпатии отдает ему, в развертывающихся в пьесе спорах, идейных дискуссиях Владимир не испытывает жизненного «бездорожья», которое так остро переживают другие. Но в финале пьесы объявляется о неожиданной и ничем не мотивированной смерти Володи. В контексте пьесы смерть его приобретает символический характер. Автор скорбит по поводу трагедии — поражения революции, но перспективы ее дальнейшего развития не видит.

Символические пьесы Чирикова «Легенда старого замка» и «Красные огни», написанные в эпоху реакции, уже с полной очевидностью свидетельствуют о скептическом взгляде автора на возможность «воскресения» революции, а отход от демократии приводит его и к отходу от реализма.

В драматургии Л. Андреева (а под его влиянием — Д. Айзмана и С. Юшкевича) 900-х годов усиление экспрессивной стихии вело к очень характерным творческим результатам. В творчестве Андреева, Айзмана, Юшкевича вследствие подмены реальной социальной психологии социальными и философскими абстракциями складывается тип экспрессионистской драмы.

Первым драматургическим произведением Андреева была пьеса «К звездам», написанная в разгар революции. Пьеса исполнена противоречий, более того, она целиком строится на противоречиях. Сочувствие революции — и сомнение («Зачем, когда все это умрет, и вы, и я, и горы, зачем?»); сочувствие революционерам — и мысль о бесплодности социальных устремлений, попыток «творить новые формы». Неразрешимым кажется Андрееву вопрос об отношениях революции и свободного человеческого творчества.

Пьеса знаменовала глубокие сдвиги в творческом методе Андреева. Андреева-драматурга влечет к схематизму характеров, когда характер воплощает лишь ту или иную грань авторской идеи. За общей сущностью исчезла индивидуальность, характер лишился социально-психологического развития. Таким образом, в пьесе «К звездам» уже начали формироваться те принципы построения философской драмы, которые сложатся в драматургии Андреева последующего времени.

С. С. Юшкевич (1862—1927) — автор многих повестей, рассказов, пьес из быта народных низов, ремесленной бедноты, мещанства. Известность приходит к нему в 1902 г. после появления повести «Распад». Реализм его произведений, построенных на бытовом материале, обнаруживал тяготение к натурализму. Натуралистическая тенденция свойственна и прозе Д. Я. Айзмана (1869—1922). В рассказе Айзмана «Кровавый разлив» Горький отмечал «исте-

рический тон» и массу ненужных деталей. Горьковское суждение очень точно характеризует связи миропонимания и художественного метода Айзмана. «Стоя на плоскости общего, — писал Горький, — мы не замечаем, что стоим в начале *нового* исторического процесса, что живем во дни рождения *нового* психологического типа»⁵⁰. «Плоскость» лишь общих гуманистических абстракций, этических противопоставлений добра и зла не позволила ни Юшкевичу, ни Айзману подойти к осознанию конкретно-исторического новаторства времени, показать нового человека эпохи с его новой психологией. Горький отметил и влияние на стиль Айзмана художественных принципов андреевского творчества. «Обратите внимание, — писал Горький Айзману по поводу его рассказа «Гнев», — местами Вы попадаете в тон Леонида Андреева»⁵¹.

В эпоху революции Юшкевич и Айзман создают лучшие свои произведения. Юшкевич пишет драму «Король», Айзман — трагедию «Терновый куст». Обе пьесы посвящены событиям революции. В этих произведениях и обнаруживаются основные особенности их метода. Если ранним произведениям Айзмана и Юшкевича было свойственно нагнетение бытовых «ужасов» жизни, то теперь нагнетаются факты социального «ужаса», которыми авторы стремятся потрясти сознание и чувство зрителя. В этот период натуралистическая тенденция в их реализме осложняется установкой на предельную эмоциональную выразительность. Постоянное подчеркивание ужасов, безвкусица их преувеличений сводили к истерической мелодраме действительно трагические события эпохи.

Пьеса С. Юшкевича «Король» была опубликована в сборнике товарищества «Знание» в 1906 г. — в той же книге, что и пьеса Горького «Враги». Тематически пьеса Юшкевича близка пьесе Горького. В обеих пьесах противопоставлены два социальных лагеря — рабочие и «хозяева». Конфликт между ними — основной конфликт произведений. Однако решение его глубоко различно.

Сюжетной основой пьесы «Король» является восстание рабочих против хозяина Гроссмана. Лагерь «хозяев» изображен автором заостренно-критически. Юшкевич обличает этику «хозяев», моральные нормы жизни, в которой все подчиняется интересам наживы. Гроссман — такой же враг рабочих, как и Михаил Скроботов из пьесы «Враги»; такова же и его тактика борьбы с рабочими: он останавливает предприятие, грозя рабочим голодом. Критическое изображение роли либеральной интеллигенции в революции тоже сближает пьесу с горьковской. Философия жизни управляющего мельницей Германа напоминает жизненные принципы Захара Бардина: он, как и Бардин, в ходе борьбы ищет «друзей в массах», а на деле преданно служит хозяину. За внешним тематическим сходством обеих пьес кроется их существенное идейно-художественное различие. «Враги» заканчиваются арестом рабочих-революционеров, но их допрос превращается в суд над существующим миропорядком. У Юшкевича могущество власти Гроссмана кажется непреодолимым: в финале пьесы старые рабочие молят о пощаде, раболепно целуя его одежды. У Юшкевича нет исторической перспективы борьбы, того взгляда в будущее, что составляет основу «Врагов». Стилю пьесы свойственна «истерическая» тональность.

Пьеса Д. Айзмана «Терновый куст» (1907) написана под непосредственным влиянием Горького. «...Зажег меня Максим Горький, без него «Терновый куст» либо не был бы написан вовсе, либо вышел бы значительно слабее»⁵², — признавался автор. Идея пьесы выражена уже в ее заглавии: в библейском образе горящего и не сгорающего в пламени тернового куста, в ко-

⁵⁰ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 12.

⁵¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 373.

⁵² Горький М. Материалы и исследования. Л., 1936. Т. 2. С. 328.

тором, по легенде, явился людям бог и объявил, что избавит их от скорби и гнета. Но путь к свободе пролегает через великие муки, страдания и жертвы. И не пафос победы одушевляет пьесу Айзмана, а пафос трагической красоты гибели. С первых же реплик героев чувствуется, что они готовятся не к победе, а к мученической гибели, жертве, к «счастью погибнуть». Тень обреченности веет над всеми героями: «О, как это хорошо! Сделать шаг, гигантский, безумно смелый, неба коснуться, — и затем погибнуть...» Мысль о «безумстве храбрости» сопряжена в пьесе с мыслью о смерти, жертве, мученичестве. В 4-м акте героиня пьесы кричит: «Океаны мук создаст терновый куст и в них утопит мучителей народа»; «...Смело смотрите в ужас вашего сердца!.. Выньте этот ужас! Выведем его наружу, поставим его перед собою, и ежеминутно будем смотреть на него, и любоваться им, как на лучшее наше дитя...» Борьба завершается кровавой расправой. Восставшие взяты солдатами на штыки. Льются реки крови.

Стилевая система пьесы Айзмана испытала влияние стиля Андреева. Более того, Айзман как бы подхватил близкие ему некоторые мотивы андреевской пьесы «К звездам» — мотивы обреченности, жертвенности. Внешние контрасты, психологические взрывы, заостренность противопоставлений — характерные черты драматургического стиля Айзмана, напоминающие особенности построения андреевской экспрессионистской драмы.

Айзман стремился не столько к реалистическому изображению событий революции, сколько к выражению своего восприятия этих событий, точнее, — неудач и поражений в революции. Реально-историческая перспектива дальнейшего развития революции оказалась для него закрытой, неудачи — необратимыми. Недаром так скоро схлынула его увлеченность горьковским творчеством. Вскоре он порвет с Горьким и «Знанием» и уйдет к Арцыбашеву в издательство «Жизнь».



Характерной чертой художественной жизни эпохи первой российской революции становится бурный расцвет сатиры, сатирической журналистики.

В развитии художественной сатиры отразился общий подъем революционных настроений в широких демократических массах страны. «Сатира вся сплошь превратилась в политическую», — писал Короленко. Немаловажное значение имел и тот факт, что пролетариат в ходе революционной борьбы завоевал (хотя и на очень короткое время) невиданную прежде в России свободу слова и печати: впервые стали легально выходить революционные газеты, сатирические журналы и листки.

На подъеме революционного движения даже писатели, очень далекие от общественной борьбы времени, вдруг оказывались в нее вовлеченными. Характерным примером того было творчество *А. В. Амфитеатрова* (1862—1938) — автора многочисленных рассказов, повестей, драм, романов явно натуралистической тенденции. Его известные романы об интеллигенции («Восьмидесятники». 1907—1908. Т. 1—2; «Девятидесятники». 1910), в отличие от повестей *В. Вересаева* 90—900-х годов на ту же тему, поверхностно описывали быт и нравы русской интеллигенции того времени, не касаясь сути идеологической борьбы в ее среде. Но в 1902 г. в газете «Россия» Амфитеатров публикует ставший сразу же широко известным памфлет против самодержавия «Господа Обмановы» (о царской семье), написанный в духе традиций щедринской политической сатиры.

С 1904 г. начинается бурное оживление журнальной общественно-политической сатиры. За год вышло несколько сотен сатирических журналов и листов, которые издавались в столицах и провинции большими по тому времени тиражами. (Их редакторами и издателями были радикально настроенные ин-

теллигенты.) Лучшими из них были «Зритель» Ю. К. Арцыбушева, «Жупел» З. И. Гржебина, «Адская почта» Е. Е. Лансере. Они приветствовали приближение революции, но их положительная программа была ограничена идеалами общедемократического переустройства общества.

Последовательно классовых позиций придерживались лишь журналисты социал-демократической ориентации и рабочие издания. Такими были «Жало», «Свобода», «Митинг». В «Жале» активное участие принимал М. Горький. Первый номер журнала открывался фельетоном Горького «О сером», направленным против «мещанства в политике» — буржуазного либерализма, его реакционной роли в революции.

Характерной особенностью сатирической литературы 1905—1907 гг. была ее злободневность, публицистичность, следование за конкретным фактом, использование сатирического символа (особенно в сатирической графике).

Платформой, которая объединяла всю прогрессивную сатирическую журналистику эпохи, была борьба с самодержавием. Критика его принимала самые различные формы. Очень распространенной была сатира «на лицо». Журналы часто выступали с сатирами на Николая II. В поисках формы сатирики проявляли неиссякаемую изобретательность. Одним из излюбленных ими приемов была своеобразная «мифологизация» современности и аллегория. Например, в «Жупеле» (1905. № 4) Гусев-Оренбургский помещает сатирический «Миф о Мидасе». Современность античного «мифа» не оставляла сомнений. Также злободневно воспринималось стихотворение, помещенное в журнале «Зритель» (1905. № 25), в котором автор использовал события, относящиеся ко времени Муция Сцеволы. Концовка стихотворения звучала как прямое обращение к Николаю II:

Надменный царь, судьбы страшись!
Беги от нас! В твой темный стан
Ударит гром неотвратимо!

Резкость сатир на Николая II доходит до того, что «Зритель» (№ 23) открыто рифмует «император» и «провокактор», опять-таки разрабатывая как бы «стороннюю», «нероссийскую» тему:

Жена читает, что в Сиам
Сиамский прибыл император,
Я обомлел, я задрожал...
Кто — провокактор?
Провокактор!

К. Чуковский, издававший сатирический журнал «Сигнал», переводил басни Томаса Мура, также соотнося их с современностью. Многими журналами использовалась форма «сказки» («Сказка о Берендее» в «Жупеле» и др.).

Широко были распространены стихотворные пародии.

Резкому сатирическому обличению подвергаются и ближайшие сподвижники царя. Многие сатирики сумели уловить и показать тесную связь «хитрой» политики Витте, «министра-клоуна»⁵³, по выражению Ленина, и кровавой деятельности Трепова. В «Сказке о хитром Сергее», помещенной в «Жупеле», разоблачалась «лисья политика» Витте, реализующего с помощью Трепова объявленные «свободы». Сатирические песенки, частушки, сказки о Витте и Трепове стали обычным явлением для прогрессивных журналов. Наряду с ними обличению подвергались «завоеватель» Москвы генерал Дубасов и другие душители революции.

Борьба за свободу против реакции — русской и международной — таким было основное направление прогрессивной сатиры.

⁵³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 3.

Не все журналы издавались с достаточным художественным вкусом, много было в журналистике наносного, случайного, но в лучших образцах сатиры 1905 г. составила целую эпоху в истории русской сатиры. В социал-демократической журнальной сатире периода революции — истоки сатиры «Звезды» и «Правды» и революционной сатиры гражданской войны.

Огромное влияние на журнальную сатиру 1905 г. оказали произведения Горького, в которых сочетались сатира и пафос романтического призыва, прежде всего его аллегорические песни — «Песня о Соколе» и «Песня о Буревестнике». В декабрьском номере журнала «Зритель» было помещено анонимное стихотворение «Гордый орленок», написанное под непосредственным влиянием «Песни о Соколе». Журнал «Зарницы» (1906. № 4) откликнулся на революционные события стихотворением А. Пергамента «Сокол», в котором также вполне очевидно воздействие идей и формы горьковских аллегорических произведений. Многие сатирические журналы перепечатывали, цитировали суждения Горького о литературе и месте художника в общественной борьбе, помещали на своих страницах его произведения. Журнал «Зритель» в первом же номере, определяя свою общественную и литературную позицию, выступил против сторонников теории «искусство для искусства» и противопоставил декадентско-мещанской «чистой беллетристике» горьковские сборники «Знание», искусство социально значимое. Во втором номере, говоря о борьбе за свободу, журнал приводил известные слова Горького: «Жизнь — борьба рабов за свободу и господ — за власть, и она не может быть мягкой и спокойной, она не будет доброй и красивой, пока есть господа и есть рабы».

Наряду с горьковским влиянием, демократическая сатира периода первой российской революции испытывает сильнейшее воздействие традиций политической сатиры революционных демократов, прежде всего Салтыкова-Щедрина. Щедринские традиции получили отражение в самых первых произведениях журнальной общественно-политической сатиры, появившихся в нелегальной профсоюзной рабочей печати в 90-е годы. Так, в газете «Рабочая мысль» (1899. № 6) было напечатано сатирическое анонимное стихотворение, написанное в духе сказок Щедрина. По жанру это басни политического содержания⁵⁴. В сатире 1905 г. традиции Щедрина ощущаются в еще большей степени. В сатирическом журнале «Пулемет» (№ 2) было помещено стихотворение «Маскарад», как бы повторяющее тему щедринской сказки «Добродетели и пороки» и перекликающееся с ранним аллегорическим рассказом Горького «Разговор по душе». Сатирические традиции Щедрина оживают в произведениях Теффи и Чирикова, сотрудничавших в газете «Новая жизнь», издаваемой большевиками. Чириков поместил на ее страницах целый цикл сатирических рассказов, сказок и фельетонов (в № 1 — сказка «Орел и курица», в № 2 — фельетон «Рождение новой партии», в котором Чириков, разоблачая кадетов, прямо ссылается на Щедрина).

С особой силой традиции Щедрина ожили в годы революции в творчестве Горького, в его журнальной сатире и сатирических циклах «В Америке» и «Мои интервью». Сатиру Горького отличает прежде всего четкость классовых позиций.

К этому времени установились тесные связи Горького с революционной социал-демократией. В октябре 1905 г. Горький содействует организации газеты «Новая жизнь», ставшей легальным большевистским органом. В «Новой жизни» были опубликованы его «Заметки о мещанстве». По делам газеты писатель встречается с В. И. Лениным. Горький принимает участие и во второй большевистской газете «Борьба», на страницах которой было помещено сатирическое интервью «И еще о чёрте», разоблачающее контрреволюционность

⁵⁴ См.: Кубиков И. Н. Пролетарская поэзия в нелегальной профсоюзной печати // Литература и марксизм. 1931. № 3.

кадетско-либеральной буржуазии. Опирающаяся на социалистические идеалы, проникнутая идеей сознательной партийности сатира Горького всегда имела точный политический адрес.

В этот период усиливается борьба большевиков против либерализма. В. И. Ленин требует клеймить либералов и всех тех, кто под маской революционеров предаёт революционное дело⁵⁵. В. И. Ленин считает, что одна из важнейших задач революционера — в том, чтобы показать массам предательскую роль либерализма.

Горький в произведениях 1905—1906 гг. разоблачает «мещанство в политике», имея в виду либерального буржуа, стремящегося сговориться с самодержавием, обеспечить себе тихую и спокойную жизнь, пробравшись за спиной борющегося пролетариата к власти. На эту тему Горький пишет два связанных между собой памфлета — «О Сером» и «И еще о чёрте». Тематически они перекликаются с «Заметками о мещанстве». Горький создает социальный тип буржуазного либерала на том этапе, когда либерализм полностью раскрыл, «обнажил» самого себя и «готов рабски служить всякой силе, только она охраняла бы сытость его и покой»; это он «задерживает смерть отжившего, затрудняет рост живого, он-то и есть вечный враг всего, что ярко и смело»⁵⁶. Сатира горьковских памфлетов направлена не только против либерализма, но и против меньшевистских пособников либеральной буржуазии.

Памфлет «О Сером», который был напечатан в журнале «Жалом», определил собой тон всего номера. Журнал подхватил горьковскую тему и в графике. Вслед за «Жалом» против либерализма выступил петербургский журнал «Скорпион».

Под влиянием революционных событий развивалась сатирическая графика, которая обыгрывала те же мотивы, что и литературная сатира. Однако художникам-графикам приходилось проявлять по цензурным условиям еще большую изобретательность. Наиболее значительна в идейно-художественном отношении сатирическая графика журналов социал-демократической ориентации, в которых работали известные художники-графики И. Билибин, И. Грабарь, М. Добужинский, С. Иванов, Б. Кустодиев, Е. Лансере, К. Сомов, В. Серов, И. Бродский, С. Чехонин. Как и в литературной сатире, в графике чаще всего встречаются карикатуры на царя и его министров. Это портретная галерея Кустодиева, создавшего целый сатирический иконостас русского «единодержавия», рисунки Серова («Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?»), Иванова («Едут», «Эпизод из 1905 года»), Добужинского («Умиротворение»), карикатуры-аллегии Билибина, Чехонина и др.

Сатирическая литература и журналистика 1905—1907 гг. сыграли большую роль в борьбе с самодержавием. Смех сатириков «разрушал» самую идею монархической власти. Сатирические листки, попадая в огромных количествах в народ, способствовали окончательному крушению веры в царя, в самодержавие, разоблачали тактику буржуазных либералов. Еще Герцен писал: «Смех — одно из самых мощных орудий разрушения... От смеха падают идолы, падают венки и оклады, и чудотворная икона делается почернелой и дурно нарисованной картинкой»⁵⁷. Обличая врагов революции, сатира служила ее делу.

Рассматривая процессы развития русской художественной жизни конца XIX — начала XX в., можно установить определенную идейную и творческую перекличку между прогрессивными писателями критического реализма и живописцами демократического направления. Художники-реалисты в условиях

⁵⁵ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 102—103.

⁵⁶ Жалом. 1905. № 1.

⁵⁷ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 10. С. 12.

новой эпохи развивали традиции русского классического реализма, открывая в то же время новые тенденции в русской общественной жизни и в приемах ее художественного отражения. В этом смысле характерно творчество В. Серова, С. Коровина, С. Иванова, которые шли теми же путями творческого развития, что и писатели-реалисты поколения 1890-х годов. Именно в работах этих художников появились первые отклики на общенародную борьбу за свободу и на революционное движение пролетариата.

В творчестве С. Коровина тех лет наиболее, может быть, наглядно проявились новые тенденции в разработке традиционных для русской живописи тем. В картине «На миру» (1893), показывая эпизод из жизни русского села, художник уже говорил о классовом расслоении деревни, явной несостоятельности народнических надежд на общину, деревенский «мир» в общественном развитии страны. С подъемом революционного движения связывает свои думы о будущем России В. Серов. В середине 90-х годов появляется картина И. Касаткина «Углекопы. Смена» (1895). В русскую живопись входит новый герой времени — рабочий, рабочий коллектив.

Но как процесс развития критического реализма в литературе рубежа веков нельзя представить без определяющего влияния Л. Толстого, А. Чехова, В. Короленко, так и процесс развития русской живописи тех лет во многом определяется влиянием на молодых художников творческих исканий старших мастеров — И. Репина, В. Сурикова, В. Перова. Лишь учитывая огромное влияние их на формирование общественного мнения и эстетических концепций времени, можно понять и оценить значение и удельный вес в русском искусстве этой эпохи демократического реалистического направления.

В творчестве художников-демократов, как и в творчестве писателей критического реализма, выразилась общая тенденция развития реалистического искусства рубежа веков: не отказываясь от принципов реализма, найти новые возможности художественного метода в изображении нового исторического времени, человека новой эпохи, его общественной психологии.

В этих исканиях смело расширяет рамки традиционного психологического портрета Серов, стремясь изобразить подвижное состояние человеческой психики, раскрыть богатство духовной жизни человека. В 900-е годы он работает над циклом портретов великих деятелей русской литературы и искусства, подчеркивая в их характерах социальное достоинство, моральную высоту. В годы революции Серов пишет портрет М. Горького — буревестника и деятеля революции, используя новый изобразительный язык форм для воплощения своей идеи. А в 1905 г. художник активно сотрудничает в сатирических революционных журналах. Будучи тесно связанным с общественной деятельностью, Серов развивает традиции реалистической школы русской живописи.

Трактовка противоречий жизни современной деревни в картинах С. Коровина, посвященных крестьянской теме, близка разработке темы в произведениях Г. Успенского, писателей-реалистов 90-х годов. Образ крестьянина — главного героя произведений художника — покоряет зрителя внутренней силой, еще скрытыми, не проявившимися творческими возможностями. Образы, созданные Коровиным, близки образам крестьян В. Короленко, раннего М. Горького.

При всей разнице индивидуальных творческих установок и художественных дарований, в русле тех же идейных и творческих исканий развивается искусство С. Иванова, А. Архипова, Н. Касаткина, опирающееся на традиции русского живописного реализма. Лучшей работой С. Иванова эпохи революции становится картина «Расстрел», в которой он поднялся до высот обобщения художественного образа, вырастающего в реалистический символ. В историю искусства рубежа веков А. Архипов вошел картинами «На Волге» (1889), «По реке Оке» (1890), «Прачки» (1901). Художник подчас использует приемы и технику импрессионистов, но для того, чтобы подчеркнуть идейный

смысл произведения, выявляя обобщающий эмоциональный подтекст. Человек, ищущий правду жизни, образ человека из народа — главный предмет эстетических переживаний художника.

Близки размышлениям Архипова о судьбах русского крестьянства и складывающегося промышленного пролетариата работы Н. Касаткина. В середине 90-х годов, в эпоху подъема рабочего движения, он пишет картины и портретные этюды из жизни рабочих («Шахтерка», «Углекопы. Смена»). В «Углекопах» Касаткин создал образ новой могучей силы русской истории — рабочего. Эти картины художника содержат черты социалистического искусства, складывавшегося в 90-е годы в литературе, в рабочей революционной поэзии.

Таким образом, не только литература критического реализма, но и изобразительное искусство демократического направления явилось ярким выражением прогрессивных общедемократических тенденций освободительного движения в России рубежа веков.

ТВОРЧЕСТВО В. В. ВЕРЕСАЕВА (1867—1945)

В. В. Вересаев начал свой творческий путь в конце прошлого века. В его произведениях отчетливо выразились прогрессивные тенденции литературы общедемократического направления, в то же время оно отразило и свойственные литературе этого направления противоречия.

Творчество Вересаева теснейшим образом связано с развитием идеологической борьбы эпохи. Самые известные его произведения конца XIX — начала XX в. посвящены идейным исканиям русской демократической интеллигенции. Повести и рассказы Вересаева на эту тему глубоко автобиографичны.

В них отразились напряженные, порой драматические поиски самим автором социальных и нравственных идеалов. В этом смысле дооктябрьское творчество писателя явилось своеобразным художественным документом идеологической жизни эпохи.

Викентий Викентьевич Вересаев (Смидович) родился в Туле, в семье врача. Большую роль в становлении общественного сознания и этических принципов В. В. Вересаева сыграл его отец, человек разносторонне образованный, пользовавшийся в Туле большой популярностью и как врач, и как общественный деятель. Он воспитал в сыне способность к самостоятельному мышлению, трезвый реалистический взгляд на жизнь. Не без его влияния уже в гимназические годы пробудился у юноши интерес к общественной жизни. Надолго запомнилось писателю «завещание» отца — надпись на подаренном ему в 1879 г. собрании стихов А. К. Толстого. Это было стихотворение А. Навроцкого — автора известной песни «Утес Стеньки Разина», — в котором были памятные Вересаеву строки:

Действуй свободно, не уставая,
К свету и правде людей призывая!

«Ничего у меня так не отпечаталось в душе, как это завещание», — записал в своих воспоминаниях Вересаев.

В гимназические годы Вересаев начал писать стихи. Его любимыми поэтами были Лермонтов и Ал. Толстой, любимым прозаиком — Гоголь, позже Тургенев. Тогда же Вересаев испытал и сильнейшее влияние Писарева. В 1884 г. Вересаев поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. После окончания курса он изучал медицину в Дерпте.



B. M. P. P. P.

В университете он «деятельно и с увлечением участвовал в разнообразнейших студенческих кружках, лихорадочно живя в напряженной атмосфере самых острых общественных, экономических и этических вопросов»⁵⁸. В ноябре 1884 г. он записывает в дневнике: «Вперед, вперед! В жизнь, в кипучую жизнь. Бросить эту мертвую схоластику, насколько можно, окунуться в водоворот современных интересов, выработать в себе убеждения живые!»⁵⁹

80–90-е годы были для Вересаева периодом напряженных мировоззренческих поисков. О своем восприятии общественных событий и различных общественных и этических учений Вересаев вспоминал: «Если в петербургское мое время общее настроение студенчества было нерадостное и угнетенное, то теперь, в конце восьмидесятых и начале девяностых годов, оно было черное, как глухая октябрьская ночь. Раньше все-таки пытались хвататься за кое-какие уцелевшие обломки хороших старых программ или за плохонькие новые — за народовольчество, за толстовство, за теорию «малых дел», — тогда возможна была проповедь «счастья в жертве». Теперь царило полное бездорожье»⁶⁰. Народничество того времени не возбуждало у него симпатий.

Ощущение идейного «бездорожья», общественного тупика, в который зашла интеллигенция, во многом определило проблематику и своеобразие творчества Вересаева конца 80-х и первой половины 90-х годов. Этот этап идейных и творческих исканий писателя завершился повестью «Без дороги» (1894).

Любимыми авторами Вересаева в те годы были Г. Успенский и В. Гаршин, а из публицистов — Н. К. Михайловский. Вересаеву были близки их страстные призывы не забывать «великих задач», их борьба с общественным равнодушием. Напряженно пытаюсь понять роль и место интеллигенции в народной жизни, Вересаев обращается к революционно-демократической литературе и новейшим социологическим исследованиям. Ко второй половине 90-х годов уже окончательно вырисовывается для него несостоятельность народнической идеологии. Путь выхода из идейного «бездорожья» Вересаев находит в марксизме. Но это был так называемый «легальный марксизм». «Летом 1896 г., — писал он, — вспыхнула знаменитая июньская стачка ткачей, поразившая всех своею многочисленностью, выдержанностью и организованностью. Многих, кого не убеждала теория, убедила она, — меня в том числе. Почувствовалась огромная, прочная сила, уверенно выступающая на арену русской истории. Я примкнул к литературному кружку марксистов (Струве, Туган-Барановский, Калмыкова, Богучарский, Неведомский, Маслов и др.). Находился в близких и разнообразных сношениях с рабочими и революционной молодежью»⁶¹. Так к концу 90-х годов сложилось общественное самосознание Вересаева, завершился целый период его исканий.

Началом своей литературной работы Вересаев считал рассказ «Загадка» (1887), хотя хронологически он не был первым его произведением⁶². Рассказ выделялся Вересаевым, очевидно, потому, что он был его своеобразным эстетическим манифестом. В рассказе писатель обосновывал свое понимание прекрасного и отношений искусства к действительности. Размышляя о человеке и жизни природы, которая кажется человеку таинственной и загадочной, Вересаев утверждал, что под великим воздействием искусства человек преодолевает отъединенность от природы, искусство делает ее далекую красоту близ-

⁵⁸ Автобиографическая справка // Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 1. С. 141.

⁵⁹ Вересаев В. В. Соч.: В 4 т. М., 1948. Т. 4. С. 221.

⁶⁰ Там же. С. 328.

⁶¹ Цит. по: Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 1. С. 143.

⁶² К этому времени Вересаевым уже было опубликовано стихотворение «Раздумье» (1885) и рассказ «Мерзкий мальчишка» (1887).

кой ему и понятной. Слушая в ночи скрипичную импровизацию, рассказчик думает: «Та же ночь стояла передо мною в своей прежней загадочной красоте. Но я смотрел уже на нее другими глазами: все окружающее было для меня теперь лишь прекрасным беззвучным аккомпанементом к тем боровшимся, страдавшим звукам».

Истинным искусством для Вересаева является такое искусство, в котором «силою и дерзким вызовом», «стремлением разорвать цепи» звучит каждая нота, которое дает чувствовать человеку, что «при прежнем нельзя... оставаться, потому что оно слишком измучило своей бесплодностью и безнадежностью», зовет к борьбе пусть неравной, но великой, и внушает веру в исход этой борьбы. Такое понимание роли искусства в человеческой жизни было характерно для Вересаева 90-х годов. В «Загадке» зазвучала в связи с темой искусства и центральная для всего творчества писателя тема — поиск человеком эстетических, нравственных и социальных идеалов. Но если в «Загадке» на первом плане — вопросы эстетических отношений, то в рассказе «Порыв» (1889) — проблемы этики. Рассказ носит автобиографический характер, навеян событиями революционного студенческого движения. Общественный долг и эгоистическое благообразие — эти два начала сталкивает Вересаев в душе своего героя юноши. Подчиниться эгоистической трезвости и пренебречь долгом товарищества или отказаться от отцовской жизненной философии и пойти на риск во имя товарищеского долга? В поисках ответа на этот вопрос и бьется герой Вересаева. Внешне он примиряется с отцом, хотя по-прежнему не приемлет философию трезвого благообразия.

Поиски общественных идеалов — тема рассказа Вересаева «Товарищи» (1892). Это рассказ о людях, «заеденных» средой, отказавшихся от своих прежних гражданских идеалов. Самые умные скрывают пустоту души под маской цинизма, скепсиса, но их «сердце спало, мысль довольствовалась готовыми ответами и ни разу не шевельнулась самостоятельно». Все они несчастны, «но никто из них не уважает своего горя, да и не стоило оно уважения». Голос автора, рассказывающего о жизни людей без идеалов, суров, выводы определены: «...горе их — горе дряблое, бездеятельное, ему нет оправдания; стыдиться его нужно, а не нести в люди». Здесь зазвучала у Вересаева чеховская тема. Но резкость оценок людей, растерявших идеалы, обличительный пафос рассказа приближают его к рассказам и фельетонам Горького 90-х годов об интеллигенции.

Итогом идейных и творческих исканий художника 80-х и начала 90-х годов явилась повесть «Без дороги», которой открывается целый цикл произведений Вересаева об интеллигенции [рассказ «Поветрие» (1897), повести «На повороте» (1901), «К жизни» (1908), «В тупике» (1922)]. Как автор повести «Без дороги» Вересаев вошел в большую литературу. В повести он рассказал о духовной драме русской интеллигенции, оказавшейся после крушения народнических идеалов на идейном и общественном «бездорожье». Доктор Чеканов, от имени которого ведется повествование, трагически ощущает мертвенность старых народнических идей, они кажутся ему в новой жизни карикатурно убогими. И встает перед ним вопрос: «Ну, а я-то, чем же я живу?» Трагедия Чеканова в том, что поиск им «идеи, которая бы наполнила всю жизнь, которая бы захватила целиком и упорно вела к определенной цели», оказывается тщетным. Он понимает, что трагедия интеллигенции — в ее отрыве от народа, но дороги к народу Чеканов не знает. «Я не знаю! — в этом вся мука», — говорит он Наташе, страстно желающей услышать ответ на вопрос, за что бороться. Чеканов не умеет ответить ей, чувствуя, что попытки прикрыть старой фразой о долге свою идейную нищету вызывают у нее лишь жалость. И тогда он честно признается: «Сам я еще более нищий, чем она». Поездка на холеру становится для него спасительным бегством и от своей совести, и от вопросов Наташи. Поездка окончилась трагедией: Чеканов умирает, из-

битый толпой, которая считает его виновником своих бед и болезней.

В записи умирающего Чеканова Вересаев вложил свои мысли о жизни, о будущем, о народе. Чеканов, умирая, находит, наконец, живые слова для Наташи. В них — его надежда на будущее. Они и придают повести бодрое, оптимистическое звучание. Но это надежда и оптимистический призыв скорее не героя, а автора: «И я говорю ей, чтобы она любила людей, любила народ, что не нужно отчаиваться, нужно много и упорно работать, нужно искать дорогу...»

Повесть «Без дороги» была опубликована в народническом «Русском богатстве», народническая критика положительно отозвалась о произведении, особо подчеркивая финальную сцену «возрождения героя». Очевидно, что основная мысль автора не была понята этой критикой. Стремясь сделать идею повести более отчетливой, Вересаев пишет «эпилог» — рассказ «Поветрие», пафос которого — радость найденного пути, обретенного мировоззрения. Вересаев в «Поветрии» противопоставляет марксистское мировоззрение народническому и устами Наташи и студента Даева предрекает духовную смерть народничества. «Ведь перед вами такая пустота, такой кромешный мрак, что подумать жутко!» — обращается к народникам Наташа. Она как бы полемизирует с Чекановым, противопоставляя его пониманию мира свое, новое ощущение жизни: «Если бы вы видели, какие радостные, кипучие родники борьбы и жизни бьют там, куда пошли мы!..» Появление исправленного текста повести «Без дороги» с заостренно отрицательными оценками народничества и публикация рассказа «Поветрие» привели к разрыву Вересаева с Н. К. Михайловским.

Процессы резкого идейного расслоения русской интеллигенции накануне революции 1905 — 1907 гг. отразились в повести Вересаева «На повороте». Вересаев строит повествование на идеологических спорах и сопоставлении двух психологических типов. Группа жизнерадостных, зовущих к борьбе и работе персонажей противопоставлена людям разочарованным, тяготеющим к болезненному самоанализу, ушедшим от живой жизни. По своему содержанию повесть четко подразделялась на две части. В центре первой части — революционерка-марксистка Таня, в жизни которой (правда, еще не совсем отчетливо) Вересаев наметил пути реального сближения интеллигенции с рабочим движением. Она и ее товарищи призывают к «грозе», «битве жизни». Эти главы пронизаны радостным ощущением грядущей социальной бури. После выхода журнала, опубликовавшего первые главы, Горький писал Вересаеву: «Мне хочется сказать Вам, дорогой Викентий Викентьевич, кое-что о той радости, которую вызвало у меня начало Вашей новой повести. Славная вещь!

Я прочитал с жадностью и по два раза сцены купанья и прогулки навстречу тучам. Здорово это, весело, бодро, возбуждает желание обнять Вас крепко, и — главное — своевременно это, как раз в пору, как раз Вы пишете о тех, о ком надо писать, для кого надо, и о том, о чем надо. Молодежь — боевая, верующая, работающая — наверное, сумеет оценить Вас. Таня у Вас — превосходная! Сергей, Шеметов — все хороши!

Все растет и ширится жизнедеятельное настроение, все более заметно бодрости и веры в людях, и — хорошо живется на сей земле — ей богу!

Вся задача литературы наших дней — повышать, возбуждать именно это настроение, а уж оно даст плоды, даст! Вы — верите, что даст?..»⁶³

Символическая сцена предгрозовой ночной прогулки молодых людей, так понравившаяся Горькому, заключая эту часть повести, придавала произведению бодрое, радостное звучание. Но последовательна в таком мировосприятии лишь Таня. И в этом смысле среди изображенной в повести молодежи

⁶³ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 232.

она одинока. Даже Сергей, который ее поддерживает, вместе с ней возглавляет борьбу, после первой же неудачи падает духом, отказывается от работы, углубляясь в анализ своих изменчивых чувств и переживаний.

Иным настроением определяется вторая часть повести. Она посвящена процессам идейного отступничества, психологического распада личности, отошедшей от революции. В центре этой части повести бернштейнианец Токарев и Варвара Васильевна, потерявшие веру не только в революционную работу, но и в саму жизнь. Когда-то их связывало большое чувство, но оно и разъединило их. Они пожертвовали любовью, боясь, что она помешает делу. Встретились же они, когда растеряли все, во что верили. Для Токарева будущее уже «темно и неверно». Так же воспринимает жизнь Варвара Васильевна. «Прежнее, — говорит она, — прошло, и его не воротить. Нет желания отдать себя всю, целиком, хотя вовсе собою не дорожишь. Нет ничего, что действительно, серьезно бы захватило, во что готова бы вложить всю душу... я не люблю людей, и ничего не люблю!» Анализ переживаний Токарева и Вари, сопоставление этих психологических типов составляет основное содержание второй части повести. Образы Тани, рабочего Балудева автор схематизирует, делает их лишь «проходными» фигурами. Это ослабляет, ступшевывает критику ренегатов революции. В. И. Ленин писал М. А. Ульяновой: «Я поначалу ждал большего, а продолжением не совсем доволен»⁶⁴.

В сопоставительном анализе психологии Токарева и Варвары Васильевны чувствуется явная неприязнь автора к Токареву, к его мещанскому идеалу счастья.

Токарев внешне соглашается с Варварой Васильевной. «Вы, в сущности, правы, — говорит он, — для чего оставаться жить? Не для того же, в самом деле, чтобы бичевать себя и множить число «лишних людей...» Но он лжет и ей и себе. После смерти Варвары Васильевны Токарев говорит, что он всегда, во всем «хотел, чтобы за ним было признано право жить таким, каков он есть». Именно с этого желания начинается его идейное банкротство и нравственное падение. «Чего стыдиться? — думает он. — Что он сделал плохого, и как же ему жить... Люди остаются людьми, и нужно примириться с этим. Он — обыкновенный серенький человек и в качестве такового все-таки имеет право на жизнь, на счастье и на маленькую, неопасную работу». И у него складывается типично мещанский идеал счастья. «Хорошо бы так жить! — думает он, следя за жизнью Будиновских, — вот такая жена, — красивая, белая, изящная. Летом усадьба с развесистыми липами, белою скатертью на обеденном столе и гостями, уезжающими в тарансах в темноту. Зимой — уютный кабинет с латанями, мягким турецким диваном и большим письменным столом. И чтоб все это покрывалось широким общественным делом, чтоб дело захватывало целиком, оправдывало жизнь и не требовало слишком больших жертв».

Вересаев осуждает ревизионистский путь Токарева. Но в анализе психологических причин общественного ренегатства Токарева наметилось противоречие, характерное для творчества Вересаева 1900—1910-х годов. Он проводит мысль о взаимозависимости психики и физиологии человека. Оспаривая мысли Токарева и Варвары Васильевны об иррациональных силах человеческой души, непреоборимости их человеческим сознанием, Вересаев сам пытается обосновать некоторые особенности духовной и общественной жизни человека биологическими факторами. Предательство Сергея поставлено в прямую зависимость от неуравновешенности его нервной системы. Не опровергает Вересаев и мысли Токарева, оправдывавшего свое ренегатство действием внерациональных сил.

В 90-е годы определились основные черты художественного стиля Вересаева, присущие всему его дооктябрьскому творчеству. Излюбленными жанра-

⁶⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 55. С. 219.

ми его становятся повесть и рассказ. Причем своеобразие проблематики, избранных жизненных конфликтов четко определили и выбор формы произведений. Вересаев тяготеет к форме дневника, которая позволяет непосредственно раскрыть мировосприятие героя, его психологическое состояние («Без дороги», «К жизни»). Идеологический характер конфликтов, внимание автора к вопросам мировоззрения вели к тому, что споры, рассуждения обычно преобладали над действием. Стремясь раскрыть идейные взгляды героев, Вересаев широко пользуется внутренним монологом, иногда весь рассказ строит в форме развернутого диалога-дискуссии. Разрабатывая большие социальные проблемы, писатель не сумел еще найти соответствующей формы выражения, прибегая подчас к формам публицистическим, подменяя публицистикой собственно художественные формы искусства. Поэтому в его произведениях того времени преобладает не показ событий, а рассказ о них, не действие, а дискуссия, спор. Иначе говоря, социальная проблематика, идейные споры не воплощались в конкретные образы, сюжетные ситуации, столкновения характеров. Наряду с диалогом, введением внутреннего монолога Вересаеву свойствен и прием авторской беседы с читателем; и в этом случае задача раскрыть мировоззренческие позиции героев решалась публицистическими средствами.

В 90-е годы в творчестве Вересаева своеобразно преломились традиции И. С. Тургенева. О влиянии Тургенева на Вересаева говорил Л. Н. Толстой, о них писал, анализируя повесть «Без дороги», Н. К. Михайловский. Тургеневские традиции прослеживаются во многих произведениях Вересаева тех лет — от «Загадки» до «Поветрия»; они чувствуются в композиционном строении рассказов, своеобразной форме «дневника лишнего человека», в построении рассказа на встречах автора-рассказчика со своими героями. Справедливо говорилось в критике о влиянии Тургенева на создание Вересаевым некоторых женских образов, описаний природы, детализации этих описаний (и в развернутых картинах природы в «Загадке», и в лаконичных пейзажах «Поветрия»). Позже, в 900-х годах, тургеневское влияние на Вересаева вытесняется влиянием Чехова и Горького.

В области эстетической Вересаев испытал воздействие рационализма и утилитаризма Д. Писарева. Взгляды его на искусство наиболее развернуто изложены в рассказе «На эстраде» (1900). Вересаев подчеркивает свое отрицательное отношение ко всяким идеалистическим истолкованиям отношений искусства и жизни, теориям «чистого искусства». Герой рассказа — писатель Осокин, взгляды которого во многом совпадают со взглядами самого автора, говорит о высоком общественном предназначении искусства: «Идет великая рать бойцов на великое освободительное дело. Я — рядовой этой рати, ну, может быть, один из ее... барабанщиков, что ли?» Однако в полемике с эстетством декадентской литературы Вересаев заостряет эту мысль до противопоставления прекрасного и социально полезного: «Жизнь вызывает в нас порыв броситься в битву, а мы этот порыв претворяем в красивый крик...»; «...там внизу дико бурлит и грохочет громадная жизнь. Наши арфы отзываются на этот грохот слабым, меланхолическим стоном и будят гармонический отклик в струнах ваших душ. Получается нежная, прекрасная музыка, и на душе становится тепло и уютно. Но неужели же вы не чувствуете, сколько душевного разврата в этой музыке...» Такие эстетические позиции автора объясняют некоторые особенности его творческой практики, публицистичность форм его произведений, их намеренную рационалистичность.

В годы раздумий над судьбами русской интеллигенции Вересаев создает «Записки врача», произведение, принесшее ему широчайшую известность. Книга была задумана в 1892 г. как «Дневник студента-медика», работал же Вересаев над ней позже — в 1895—1900 гг. «Записки» непосредственно связаны с его циклом повестей об интеллигенции. Это тоже книга об идейных исканиях и формировании общественного сознания новой русской демократиче-

ской интеллигенции. В «Записках» Вересаев поднимается до беспощадного реализма в оценках явлений современности. На книгу обратил внимание В. И. Ленин, отметив правдивость изображенных художником сцен⁶⁵. Книгой восхищался Л. Толстой. «Записки врача» получили огромный общественный резонанс. Вокруг произведения разгорелась ожесточенная полемика, в которой приняли участие представители самых разных идейных течений того времени.

Герой «Записок» — только что начавший практику молодой врач, перед которым шаг за шагом раскрываются противоречия общественной и частной жизни людей. Судьбы медицины и науки в целом, практические результаты ее, по мысли писателя, непосредственно связаны с условиями общественно-политической жизни страны. А они делают бесплодными все усилия героя помочь людям, задавленным нуждой, живущим в глубокой духовной нищете. Здесь Вересаев как бы варьирует одну из тем повести «Без дороги». Размышляя о жизни русского села, он пишет, что «деревня действительно гибнет и вырождается, не зная врачебной помощи. Но неужели причина этого лежит в том, что у нас мало врачей?» Вересаев подводит читателя к выводу о несостоятельности идей культурничества и проповеди совершенствования частностей жизни и зовет к общественной работе, которая помогла бы изменить существующие социальные отношения: «...врач, — если он врач, а не чиновник врачебного дела, — должен прежде всего бороться за устранение тех условий, которые делают его деятельность бессмысленною и бесплодною; он должен быть общественным деятелем в самом широком смысле слова, он должен не только указывать, он должен бороться и искать путей, как провести свои указания в жизнь». Вересаев отмечал классовый характер использования медицины в буржуазном обществе. «Записки» заканчивались призывом ко всей русской интеллигенции: «Единственный выход — в сознании, что мы — лишь небольшая часть одного громадного, неразъединимого целого, что исключительно лишь в судьбе и успехах этого целого мы можем видеть и свою личную судьбу и успех».

Сила общественного влияния произведений Вересаева в то время была велика. Читатель понимал, что судьбы его героев-интеллигентов были близки самому автору, переживаемое ими — пережито и выстрадано им самим.

Сближение в конце 90-х — начале 900-х годов с марксистами, участие в «Среде», работа в журнале «Жизнь» — все это расширяет тематический диапазон творчества Вересаева, ведет его к новому осмыслению своих прежних тем. Большое влияние на Вересаева оказал в те годы Горький, работая с ним в журнале «Жизнь». Это влияние сказалось и в тематике, и в художественных формах произведений Вересаева; его героические аллегории явно «горьковско-го происхождения».

В конце 90-х — начале 900-х годов Вересаев создает цикл рассказов, в которых рисует правдивые картины жизни русского крестьянства. Писатель исследует процесс капитализации деревни, ее расслоения, предельного обнищания. Нищета, безземелье уродуют дух крестьянина, искажают его естественные человеческие чувства. О «медленной агонии в деревне» повествуют рассказы «В сухом тумане» (1899), «Лизар» (1899), «К спеху» (1899), «В степи» (1901).

Критическая сила рассказа «Лизар» привлекла внимание В. И. Ленина. В работе «Развитие капитализма в России» В. И. Ленин привел рассказ Вересаева, наряду с «Мелочами жизни» Салтыкова-Щедрина, для иллюстрации безвыходного положения крестьянина в русской капитализирующейся жизни.

«Лизар» и другие рассказы писателя этого периода строятся на резком противопоставлении ликующей жизни природы и придавленного социальными условиями «царя жизни» — человека. Этот композиционный прием наибо-

⁶⁵ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 36. С. 476.

лее последовательно выдержан в рассказе «Лизар». При всей критической силе рассказов Вересаева о людях из народа выводы их, однако, ограничены. Писатель не увидел еще в людях из народа «роста личности», того процесса, который лег в основу развития крестьянских характеров в творчестве М. Горького.

В этот же период Вересаев создает цикл произведений, посвященных жизни ремесленного пролетариата. В 1899–1903 гг. он пишет двухчастную повесть «Два конца» («Конец Андрея Ивановича», 1899; «Конец Александры Михайловны», 1903). Это произведение резкой неприкрашенной правды о жизни трудового человека, история двух загубленных жизней. На повесть «Конец Андрея Ивановича» откликнулись Л. Толстой, А. Чехов, М. Горький. Повесть понравилась Толстому, но не понравилась Чехову, который считал ее «подделкой» под горьковских «Супругов Орловых»⁶⁶. Горький же писал, что «после... «Без дороги» — Андрей Иванович, кажется, лучшее», что писатель «дал до сей поры»⁶⁷.

Повесть действительно как бы варьирует горьковскую тему, сюжетные ситуации и некоторые образы Горького, но решение темы оригинально, своеобразно. Вересаев рассказал о жизни русских мастеровых, об их стремлении жить лучше, о проблесках общественного сознания, порывах к знанию и культуре. Это та же среда, о которой писал Горький в «Супругах Орловых». Так же как и Григория Орлова, Андрея Ивановича «в свободное от работы время охватывала тупая, гнетущая тоска», ожесточенная тоска по лучшему. Вересаев попытался ввести своего героя в рабочую среду. Когда рабочий Барсуков убеждал Андрея Ивановича: «...везде жизнь начинается, везде начинают шевелиться», — Андрею «верилось в жизнь и в будущее, — верилось, что жизнь бодр и сильна, а будущее велико и светло». Умиравший Андрей Иванович страстно хочет увидеть Барсукова, «поговорить с ним долго и серьезно», обсудить все «до самых основных мотивов». Но Барсуков выслан. Не может ответить Андрей Иванович ни себе, почему же он не жил «широкою сильною жизнью, полною смысла и радости», ни Александре Михайловне. На вопрос ее: «Что же делать?» — Андрей Иванович «в тоске простер руки: «Что? Я не знаю...» Таким образом, и этого героя, ищущего правду жизни, Вересаев оставляет на «бездорожье». Но пафос повести — в оптимистической убежденности автора, что человек из народа обретает свою дорогу.

Общественное значение этих повестей в том, что Вересаев сказал подлинную правду о жизни трудящихся, одним из первых заговорил о рабочем человеке, его страстной тоске по красоте и справедливости.

В предреволюционные годы Вересаев продолжает разрабатывать свои старые темы, борется с духовной расслабленностью и обывательщиной. В рассказах «Паутина» (1902), «Проездом» (1903), «На высоте» (1904), обличая интеллигентов-мещан, Вересаев зовет к «новому счастью» и к работе во имя его: «...Жизнь густа, дремуча, и не раздвигается сама собой в гладкую дорожку. Кто хочет новых путей, должен выходить не на прогулку, а на работу».

В 1904 г. Вересаев был мобилизован и два года провел в армии на Дальнем Востоке. Его жизненные впечатления того времени воплотились в двух циклах произведений — «На войне. Записки», «Рассказы о войне». В русской литературе начала века это самые значительные произведения о русско-японской войне.

«Записки» представляют собой своеобразный дневник очевидца событий. Вересаев рассказывает о мобилизации солдат, о военных событиях, о карьере высших чинов и патриотизме русского солдата, передает настроения

⁶⁶ См.: Горький М., Чехов А. Переписка. Статьи. Высказывания. М., 1951. С. 30.

⁶⁷ Там же. С. 31–32.

русских офицеров и солдат во время военных действий и наступившей революции. Открываются «Записки» знаменательным вопросом: «Из-за чего эта война? Никто не знал». В каждой главе «Записок» на различном материале раскрывается подлинный характер ненужной народу войны. Вересаев подмечает, как нарастает вражда народа к самодержавию, которая разрешается революционными событиями 1905 г.: «...Что теперь с особенной яркостью бросалось в глаза, — это та невиданно-глубокая, всеобщая вражда, которая была к начавшим войну правителям страны: они вели на борьбу с врагом, а сами были для всех самыми чуждыми, самыми ненавистными врагами». Солдаты и офицеры понимают, что умирают за чуждое им. «Идеи у нас нет и не может быть», — так думают те честные офицеры, о которых рассказал Вересаев. Он пишет и о глубокой горечи невиданного в русской истории позорного поражения, и о «скитаниях» солдат и боевых офицеров, возвращавшихся домой, и о продолжавшихся после военного разгрома канцелярских «сражениях» за ордена и награды. В заключительных главах «Записок» Вересаев рассказывает о революционных настроениях солдат (глава «Домой») и наступавших уже «крово-черных», «мстительных волнах» политической реакции.

Горький по поводу «Записок» Вересаева сказал: «...это — великолепно»⁶⁸.

В годы реакции в борьбе против упадочных настроений в общественной и художественной жизни Вересаев был верным спутником Горького и Серафимовича. Однако влияние идейной и литературной реакции сказалось в какой-то мере на творчестве Вересаева.

В 1909 г. он печатает свою новую повесть «К жизни», которая занимает своеобразное место в его творчестве. Ею завершается дооктябрьский цикл произведений Вересаева об интеллигенции, а выводами ее как бы подготавливается крупнейшее литературно-критическое исследование писателя «Живая жизнь». В повести отчетливо проявились характерные черты мировоззрения и художественного метода Вересаева в период предреволюционного десятилетия. Новое произведение Вересаева — о настроении и переживаниях молодежи после поражения революции. Но прежде всего писатель хотел дать в нем ответы на вопросы, которые волновали его самого в те годы, — о смысле и цели жизни.

В «Записях для себя» Вересаев писал о повести: «В ней как будто более или менее верно отражены настроения и переживания молодежи после разгрома революции в 1905 г. В долгих исканиях смысла жизни я в то время пришел, наконец, к твердым, самостоятельным, не книжным выводам, давшим мне глубокое удовлетворение, давшим собственное, питающее меня до сих пор знание, — в чем жизнь и в чем ее «смысл»? Я захотел все эти находения вложить в повесть, дать в ней ответы на все мучившие меня вопросы»⁶⁹. Но возникло глубокое противоречие между замыслом и его художественным воплощением. На вопросы, мучившие самого писателя, Вересаев заставил отвечать героя, общественные и философские концепции которого были чужды автору. Это противоречие позднее почувствовал и сам писатель. В «Записях для себя» Вересаев отметил, что мысли о жизни, вложенные в уста Чердынцева, были для героя «совершенно не характерны». Это были ответы писателя себе самому. Но и они были противоречивы.

Повесть представляет собой исповедь Чердынцева, бывшего революционера, социал-демократа. В годы реакции все общественные ценности, ранее для героя столь значимые, представляются ему ничтожными, революционные идеалы, за которые он боролся, — заблуждением, правда борьбы рабочих — сомнительной. Возникает ситуация «бездорожья», однако причины ее теперь иные, чем в повести «Без дороги». Если Чеканов искал пути к народу, то

⁶⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 406.

⁶⁹ Вересаев В. В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 498.

Чердынцев бежит от него темными тропами декадентства и нищезанятия. Различный смысл приобретает и центральный вопрос обеих повестей — во имя чего жить? Чеканов искал общественный смысл жизни, Чердынцев решает «загадки индивидуального бытия». Внутренней полемикой с Чердынцевым Вересаев пытался ответить для себя на вопрос: как и во имя чего должен жить человек, есть ли у него великое будущее? Авторский взгляд на жизнь утверждался через неприятие упадочной философии Чердынцева.

Во второй части повести Вересаев попытался показать возрождение Чердынцева, его возвращение в революцию. Но это было явно искусственным и не вытекало из логики развития характера. Поняв это, Вересаев в последующих редакциях снял надуманную концовку повести.

Дискуссия о смысле жизни в повести начиналась с основного вопроса: может ли и должен ли человек жить для будущего? Отношение к этому вопросу разделяло персонажей всех повестей Вересаева. Этот вопрос — центр спора и в повести «К жизни». Иринарх — своеобразный теоретик отступничества — утверждает, что «человек живет для настоящего». В отрицании будущего все отступники — и Иринарх, и Алексей, и Чердынцев, и декадентка Катра — едины. Роднит их и глубочайшая изоляция друг от друга, от общества. «Мы, живущие рядом, — думает Чердынцев, — чужды друг другу и одиноки. Общее у нас — только параллакс Сириуса и подобный же вздор». Единого смысла жизни для всех людей быть не может — таков печальный вывод, к которому приходит Чердынцев. А если это так, то социальной закономерности в жизни нет. Люди лишь марионетки, управляемые инстинктом, который и есть подлинный «хозяин жизни». И власть его «сильнее разума, от нее спасения нет!». Этот «хозяин» ведет к самоубийству Алексея, он подчиняет себе настроения и мысли самого Чердынцева. Ужас перед его неодолимой властью окончательно парализует Чердынцева.

Какова же авторская оценка теории Чердынцева? Очевидно, что Вересаев принять ее не может. Но внутренне полемизируя с Чердынцевым, сам автор преувеличивает значение физиологических факторов в жизни людей. Изменчивость настроений Чердынцева объясняется им именно так. Подобная трактовка явлений духовной жизни человека привела Вересаева к попыткам объяснить некоторые явления общественного порядка биологическими факторами. Это сказывается и в напряженном внимании к психопатологическим переживаниям героев, и в предельной детализации их психических состояний.

Вересаев поставил перед собой задачу разоблачить общественное отступничество, духовное декадентство, но установка на объективное саморазоблачение героя привела к тому, что повесть лишилась композиционной четкости, а в конечном счете — и определенности «вывода» и распалась на отдельные куски, передающие разные грани декадентского мироощущения Чердынцева.

Выступая против пессимизма, настроений упадка, Вересаев хотел утвердить непобедимость здорового жизненного начала. Это и был тот ответ, который он нашел для себя и который формулируется во второй части повести. Но переводя сознательно проблему в плоскость философских абстракций, не сумев противопоставить Чердынцеву образы революционных рабочих и стойких интеллигентов-революционеров, дав их лишь эскизно, на втором плане, Вересаев потерпел художественную неудачу. К чему приходит Чердынцев? Вересаев заставляет своего героя пережить радость от слияния с жизнью природы: «И захотелось мне вскочить, изумленно засмеяться своему калечеству и, выставляя его на позор, крикнуть человечески нелепый вопрос: «зачем жить?...» Этот вопрос, позорный и «человечески нелепый» в глазах Чердынцева, опровергается теперь любой эфемеридой: «Гордым франтом, грудью вперед, летел над осокою комар с тремя длинными ниточками от брюшка... Эфемериды! Она живет всегда только один день и нынче с закатом солнца умрет. Жалкий комар. Всех он ничтожнее и слабее, смерть на носу. А он, тан-

ца, плывет в воздухе, — такой гордый жизнью, как будто перед ним преклонились мир и вечность». И жизнь для Чердынцева «завилась вольным, радостно-пьяным ураганом».

При всей противоречивости «ответов» повесть сыграла значительную общественную роль. В годы ренегатства, литературного распада, усиления декадентских настроений в широких кругах русской интеллигенции Вересаев призывал к здоровому, оптимистическому восприятию мира. Однако самого Вересаева повесть не удовлетворяла. Чуткий художник-реалист, он скоро понял творческую несостоятельность замысла — вложить великие искания человеческого духа в маленькую душу потерявшего себя ренегата. «Я увидел, — писал он в «Записях для себя», — что у меня ничего не вышло, и тогда все свои искания изложил в другой форме — форме критического исследования. Во Льве Толстом и Достоевском, в Гомере, эллинских трагиках и Ницше я нашел неоценимый материал для построения моих выводов. Получилась книга «Живая жизнь». Часть первая. О Достоевском и Льве Толстом. Часть вторая. Аполлон и Дионис (о Ницше). Это, по-моему, самая лучшая из написанных мною книг. Она мне наиболее дорога. Я перечитываю ее с радостью и гордостью»⁷⁰.

В книге «Живая жизнь» Вересаев окончательно сформулировал свое понимание цели и смысла жизни и современного искусства. Он считал наиболее важными для эпохи борьбу за здоровое восприятие жизни и преодоление упадочничества в социальной психике человека. Эта мысль была ведущей во всех раздумьях Вересаева тех лет о жизни, искусстве, человеке. В своем основном выводе Вересаев был близок к Горькому, также считавшему, что «внутренняя реорганизация» человека — одна из важных задач эпохи. «Перед нами, — писал в те годы Горький, — огромная работа внутренней реорганизации не только в социально-политическом смысле, но и в психологическом»⁷¹. Но в отличие от Горького, который сосредоточивает свое внимание прежде всего на разработке острейших социальных конфликтов, Вересаев обращается к проблемам этическим и психологическим. Более того, в этот период он приходит к убеждению, что преимущественное внимание к социальной проблематике ограничивает искусство, делает его «односторонним». В произведениях 1910-х годов Вересаев как бы стремится преодолеть эту односторонность и обращается прежде всего к проблематике философской.

Над исследованием «Живая жизнь» Вересаев работает с 1909 по 1914 г. Первая часть книги, посвященная творчеству Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, была, по словам современников, антитезой книге Д. Мережковского «Толстой и Достоевский». Оценивая книгу и ее значение в общественно-литературной борьбе эпохи, необходимо иметь в виду, что отношением к Достоевскому и Толстому, их творчеству и этическим учениям определялись во многом идейные позиции и этические платформы. Борьба за наследие Достоевского и Толстого в последнее десятилетие перед Октябрьской революцией приобретала особенно острые формы. Имя Достоевского становилось знаменем реакционной литературы и идеалистической эстетики. Против упадочничества, морального и философского ренегатства и направил Вересаев свою книгу.

Книга «Живая жизнь» очень своеобразна по форме. В собственном смысле слова ее нельзя назвать научным исследованием. В ней мало рассуждений, логических доказательств. «Говорят» сами художники — Толстой и Достоевский. «Сталкивая» цитаты из их произведений и как бы заставляя самих писателей спорить о жизни и смерти, о любви, боге, добре и зле, Вересаев последовательно вел читателя к вытекающим из этого спора выводам.

⁷⁰ Вересаев В. В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 499.

⁷¹ Горький М. Письмо в редакцию // Русское слово. 1913. № 21.

Толстой и Достоевский, Гомер и эллинские трагики для Вересаева — как бы выражение противоположного восприятия жизни и отношения к ней. «Трудно во всемирной литературе, — пишет Вересаев, — найти двух художников, у которых отношение к жизни было бы до такой степени противоположно, как у Толстого и Достоевского; может быть, столь же еще противоположны Гомер и греческие трагики». Противопоставление определяет и композиционное строение книги. Часть, посвященная Достоевскому, озаглавлена «Человек проклят», часть, посвященная Толстому, — «Да здравствует весь мир!». Вересаев выступает против мироощущения Достоевского, против его неспособности «чувствовать силу и красоту подлинной жизни», против культа страдания. Говоря о той жизни, в которую вводит нас Достоевский, Вересаев пишет: «Перед нами жуткая безгласная пустота... И среди пустоты этой, в муках недовершенности, дергаются и корчатся странные, темные, одинокие существа, которым имя — люди. Жизнь каждого — только в нем самом, все силы ушли в глубь души, на стремление согласовать и соединить то, что внутри. А соединить невозможно, потому что там — хаотическая замесь сил, лишь механически сплетшихся друг с другом, — non bene junctarum discordia semina gerunt, — связанных плохо вещей враждебные только зачатки. Силы эти яростно борются, душат друг друга, одна поднимается, другая сейчас же ее опрокинет; все ползут врозь. Добро подсекается злом, зло — добром, любовь поедается ненавистью, ненависть — любовью; тоска по гармонии опрокидывается болезненно-судорожными порывами к хаосу; отвращение к жизни давится страхом смерти, стремление к смерти — иступленной любовью к жизни». Таким образом, человек Достоевского бросается навстречу мукам, отдается им. Достоевский открывает перед ним красоту и счастье в страдании, в скорби, в жажде мучений, заставляя через страдания познать истину о трагическом призвании человека.

Трагическому мировосприятию Достоевского Вересаев противопоставляет отношение к жизни Толстого-художника: «Светлый и ясный, как дитя, идет он через жизнь и знать не хочет никакого трагизма. Душа тесно сливается с радостною жизнью мира... Толстой знает, что человек сотворен для счастья, что человек может и должен быть прекрасен и счастлив на земле. Достоевский этого не знает». Вместе с Толстым писатель утверждает красоту мира, с которым в непрерывном целостном единстве — человек. Льва Толстого Вересаев воспринимает как художника, несокрушимо верящего в светлое существо человеческой души, художника могучей и ясной любви к людям. Страдают и герои Толстого, но «чудесная, могучая сила жизни не боится никаких страданий, она... само страдание преобразует в светлую ликующую радость». Противопоставление радостного восприятия жизни декадентскому мироощущению лежит и в основе второй книги «Живой жизни» — «Аполлон и Дионис». Эта книга построена на открытой полемике с ницшеанским пониманием античности и на внутреннем споре Вересаева с декадентской литературой и критикой о сущности религии, культуры и искусства древнего мира. Ницшеанской концепции античности, изложенной в «Рождении трагедии» и в других работах Ницше, Вересаев противопоставляет взгляд на гомеровскую античность как на эпоху детства человечества, для которой в целом было характерно утверждающее жизненное начало. Вересаев, приводя в пример отношение к жизни гомеровских героев, призывал своих современников смело смотреть в лицо действительности, уверенно работать для будущего. Непосредственно к современности были обращены заключительные слова исследования о Толстом: «Настоящее сливается с будущим. Жизнь человечества — это не темная яма, из которой оно выберется в отдаленном будущем. Это — светлая, солнечная дорога, поднимающаяся все выше и выше к источнику жизни, света и целостного общения с миром». Это и был ответ Вересаева на вопрос об отношениях настоящего и будущего.

Оптимистическое мироощущение, вера в человека, отрицание «новой морали» Ницше, пессимизма Шопенгауэра, Достоевщины — все это в те годы имело большое положительное значение.

Но и «Живая жизнь» Вересаева была исполнена противоречий. В те годы сам Вересаев испытал определенное влияние идеалистической философии Бергсона. Этим влиянием и объясняются явные противоречия в основных философских посылках книги. Вересаев-материалист, признающий объективность мира, роль разума в человеческом познании, в то же время вслед за Бергсоном повторяет, что глубоко и полно познать жизнь может лишь интуиция, интеллект же способен рассмотреть ее «только с внешних точек зрения». Вслед за этим Вересаев делает вывод, на котором и строится концепция исследования: «Мы разумом ставим жизни вопросы, даем себе на них разнообразнейшие, шаткие, противоречивые ответы, — и воображаем, что живем этими ответами. Если же мы отречаемся от жизни, клеймим ее осуждением и проклятием, то и тут думаем: это оттого, что жизнь не способна ответить на наши вопросы. А причина совсем другая. Причина та, что мы окончательно оторвались от жизни, что в нас замер последний остаток инстинкта жизни». А отсюда закономерно вытекала мысль о биологической и возрастной обусловленности психологии и духовной жизни человека: «Слепота наша в жизни обусловлена не разумом самим по себе, а тем, что силы жизни в человеке хватает обычно лишь на первый, второй десяток лет; дальше же эта сила замирает». Это логическое выражение той идеи, с которой мы встречались в образах Чердынцева и Токарева.

Талант Достоевского Вересаев рассматривает только как выражение зашедшего в тупик интеллекта, талант Толстого — как выражение наделенной подлинной силой жизни интуиции. Общественно-идеологические условия, которые сформировали столь различные творческие индивидуальности, Вересаева в данном случае не интересуют, не в них видит он и основание известных противоречий во взглядах и творчестве Толстого и Достоевского. Развернутая с позиций интуитивизма критика Ницше оказалась односторонней, трактовка греческой трагедии как явления антигероического, упадочного, основанная на указанном выше противополжении, — неверной. Но не эти моменты были в книге определяющими. Современники чутко восприняли главное — горячую веру художника в человека, в его светлое будущее. Вересаев, выдвигая самые существенные вопросы жизни, полемизировал с концепциями декадентов.

В 1910-е годы Вересаев много занимается переводческой работой («Из гомеровских гимнов», 1912; «Древнегреческие поэты», 1915). Большое значение имела и организаторская деятельность писателя. При участии Вересаева в 1912 г. организуется книгоиздательство писателей, объединившее силы демократической литературы тех лет.

Вересаев приветствовал революцию и сразу включился в культурное строительство. Много сил он отдает редакционно-издательской работе. В 1922 г. писатель публикует роман «В тупике», которым завершился цикл произведений об интеллигенции. В романе говорится о тех слоях русской интеллигенции, которые не поняли и не приняли революцию. Герой романа, врач-земец, в прошлом общественный деятель, Иван Ильич Сартаков прожил долгую и сложную жизнь. Он прошел через царские тюрьмы и ссылки, но «жизненной истины» не обрел, в народе и революции разочаровался. Размышляя о жизни с позиции абстрактного гуманизма, Сартаков не может понять, что за революцию надо бороться, завоеванное ею защищать, что народ, осуществляющий ее, прав, что иначе быть не может.

Многие персонажи романа обрисованы реалистически, однако стремление автора к объективному изображению событий и ситуаций, поведения своих героев перерастает часто в объективизм. Вересаев пытается занять некую ложно-объективную позицию «над схваткой». Однако правда жизни и правда

художественная вели автора к утверждению дела и путей революции. В конце романа Сартаков, не вынеся своих разочарований, умирает. Куда-то (автор не говорит — куда) уходит его дочь Катя. Но у читателя складывается определенное убеждение, что она пойдет с народом.

Через 10 лет выходит новый роман Вересаева «Сестры» (1933) — о пути интеллигенции к строительству новой, социалистической культуры. К сожалению, характеры героинь романа оказались схематичными, образы — умозрительными.

Вересаев работает над «Воспоминаниями», занимается литературно-критическими исследованиями. Его перу принадлежат работы о Пушкине («Пушкин в жизни», 1926—1927; «Спутники Пушкина», 1934—1936), Гоголе («Гоголь в жизни», 1933). Он стремится воссоздать жизненный облик великих писателей, привлекая к исследованию их творчество, обширные мемуарные материалы. Но нескритическое отношение к источникам снижает научное значение этих книг. В 1940 г. изданы его «Невыдуманные рассказы о прошлом» — воспоминания о русской дореволюционной жизни.

Вересаев продолжает много, с успехом заниматься переводами; он переводит «Илиаду» и «Одиссею» Гомера (опубликованы в 1949 и 1953 гг.).

По своему художественному методу творчество Вересаева — характерное явление русского критического реализма XX в.

ТВОРЧЕСТВО А. И. КУПРИНА (1870—1938)

В творчестве А. И. Куприна, большого художника критического реализма XX в., оригинально преломились заветы русской классической литературы: ее демократизм, страстное стремление к решению задач социального бытия, гуманизм, глубокий интерес к жизни народа. Верность идеалам литературы прошлого, влияние Л. Толстого и Чехова, воздействие творческих идей Горького определили своеобразие творчества художника, его место в литературе начала века. Писателю, творчество которого формировалось в годы революционного подъема, была особенно близка тема «прозрения» простого русского человека, жадно ищущего правду в социальной жизни. Разработке этой темы и посвятил в основном свое творчество Куприн. Его искусству, как говорил К. Чуковский, была присуща особая зоркость «видения мира», «конкретность» этого видения, постоянное стремление к познанию. Но познавательный пафос купринского творчества сочетался со страстной личной заинтересованностью в победе добра над всяческим злом. Поэтому большинству его произведений «присуща бурная динамика, драматичность, взволнованность»².

Биография Александра Ивановича Куприна была похожа на «роман приключений». По обилию встреч с людьми, жизненных наблюдений она напоминала биографию Горького. Куприн много странствовал по России, выполняя самую разнообразную работу: был фельетонистом, грузчиком, пел в церковном хоре, играл на сцене, работал землемером, служил на заводе русско-бельгийского общества, изучал врачебное дело, рыбачил в Балаклаве.

В 1873 г. после смерти мужа мать Куприна, происходившая из семьи обедневших татарских князей, оказалась без всяких средств и переехала из Пензенской губернии в Москву. Детство свое Куприн провел с ней в Московском Вдовьем доме на Кудринской, затем был определен в сиротский пансион и кадетский корпус. В этих казенных заведениях, как вспоминал впоследствии

² Цит. по: Куприн А. И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1964. Т. 1. С. 29.



A. Kuznetsov

Куприн, царила атмосфера насильственного почтения к старшим, безличности и безгласия. Режим кадетского корпуса, в котором Куприн провел 12 лет, на всю жизнь оставил след в его душе. Здесь зародилась в нем чуткость к человеческому страданию, ненависть ко всякому насилию над человеком, пробудились общественные интересы. Умонастроение Куприна того времени выразилось в его ранних, во многом ученических, стихотворениях 1884—1887 гг. Куприн много переводит из Гейне и Беранже, пишет стихи в духе гражданской лирики А. Толстого, Некрасова, Надсона. В 1889 г., уже будучи юнкером, он публикует свое первое прозаическое произведение — рассказ «Последний дебют».

На раннем этапе творческого развития Куприн испытал сильное влияние Достоевского, проявившееся в рассказах «Впотьмах», «Лунной ночью», «Безумие», «Каприз дивы» и в других, вошедших позднее в книгу «Миниатюрь» (1897). Он пишет о «роковых мгновениях», роли случая в жизни человека, анализирует психологию страстей. Эти рассказы далеки от проблем современной жизни. На творчество Куприна тех лет сказалось влияние натуралистической концепции человеческой природы, в которой биологическое начало преобладает над социальным. В некоторых рассказах этого цикла он писал, что человеческая воля беспомощна перед стихийной случайностью жизни, что разум не может познать таинственные законы, которые управляют человеческими поступками («Счастливая карта», «Лунной ночью»).

Решающую роль в преодолении этих литературных штампов, идущих от интерпретаторов Достоевского — декадентов 90-х годов, сыграла работа Куприна в периодической печати и его непосредственное знакомство с реальной русской жизнью того времени. С начала 90-х годов он активно сотрудничает в провинциальных русских газетах и журналах — в Киеве, Волыни, Житомир, Одессе, Ростове, Самаре, пишет фельетоны, репортажи, передовые статьи, стихи, очерки, рассказы, испытывает себя почти во всех жанрах журналистики. Но чаще и охотнее всего Куприн пишет очерки. А они потребовали знания фактов социальной жизни. Очерковая работа помогла писателю преодолеть воздействие неорганичных для его миропонимания литературных традиций, она стала этапом в развитии его реализма. Куприн писал о производственных процессах, о труде металлургов, шахтеров, ремесленников, жестокой эксплуатации рабочих на заводах и шахтах, об иностранных акционерных кампаниях, заполонивших русский Донецкий бассейн, и т. д. Многие мотивы этих очерков отразятся в его повести «Молох».

Особенностью очерка Куприна 90-х годов, который по форме своей представляет обычно беседу автора с читателем, было наличие широких обобщений, четкость сюжетных линий, простое и одновременно детализированное изображение производственных процессов. В очерках он продолжал традиции русской демократической очерковой литературы предшествующих десятилетий. Наибольшее влияние на Куприна-очеркиста оказал Г. Успенский.

Работа журналиста, заставившая Куприна обратиться к самым насущным проблемам времени, способствовала формированию у писателя демократических взглядов, выработке творческого стиля. В те же годы Куприн публикует серию рассказов о людях, отверженных обществом, но хранящих высокие нравственные и духовные идеалы («Просительница», «Картина», «Блаженный» и др.). Идеи и образы этих рассказов были традиционными для русской демократической литературы.

Творческие искания Куприна этого времени завершились повестью «Молох» (1896), произведением, написанным на самые злободневные вопросы русской жизни конца века. Куприн с большой силой таланта показывает все более и более обостряющиеся противоречия между капиталом и подневольным трудом. Причем, в отличие от многих современников, он сумел уловить социальные особенности новейших форм капиталистического развития в Рос-

сии. Гневный протест против чудовищного насилия над человеком, на чем основан в мире «Молоха» промышленный расцвет, сатирический показ новых хозяев жизни, разоблачение беззастенчивого хищничества в стране чужеземного капитала — все это сообщало повести большую общественную остроту. Повесть Куприна ставила под сомнение теории буржуазного прогресса, проповедуемые в то время буржуазными социологами.

Повесть названа «Молох» — именем идола аммонитян, небольшого семитического племени древности, которое не оставило в истории ничего, кроме имени кровожадного идола, в раскаленную пасть которого бросали приносимых в жертву людей. Символ отразил свойственное писателю восприятие антигуманного существа буржуазного миропорядка. Для Куприна Молох — это и завод, где гибнут многие человеческие жизни, и хозяин его — Квашнин, но прежде всего — это символ капитала, формирующего психику Квашнина, уродующего нравственные отношения в семье Зиненко, морально растлывшего Свежевского, искалечившего здоровую человеческую личность Боброва. Куприн осуждает мир Молоха — собственничество, мораль, цивилизацию, основанную на рабском труде большинства, но осуждает с позиций лишь естественных требований человеческой природы, абстрактного гуманизма.

Повесть была важным этапом в творческом развитии Куприна. От очерков и рассказов он впервые обратился к большой литературной форме. Но и здесь писатель еще не отошел от привычных для демократической литературы того времени приемов композиции художественного произведения. В центре повести — история жизни инженера Андрея Боброва, типичного интеллигента демократической литературы тех лет. Бобров не принимает мира Квашнина, пытается бороться с социальной и моральной несправедливостью. Но протест его гаснет, ибо не имеет никакой общественной опоры. Куприн тщательно рисует внутренний мир, душевные переживания героя; все события в повести даны через его восприятие. Но Бобров показан лишь как жертва общественного строя. Эта «жертвенность» обозначена Куприным уже в начале повести. Для активного протеста Бобров нравственно слаб, сломлен «ужасом жизни». Он хочет быть полезным обществу, но сознает, что и его труд только средство обогащения Квашнинных, сочувствует рабочим, а действовать не умеет и не решается. Человек с обостренно чуткой совестью, близкий героям Гаршина и некоторым героям Чехова, чуткий к чужой боли, неправде, угнетению, он терпит поражение еще до начала борьбы.

Куприн рассказывает о жизни и протесте рабочих против Молоха, о первых проблесках их социального самосознания. Рабочие восстают, но Квашнин торжествует. Бобров хочет быть с рабочими, но понимает беспочвенность своего участия в социальной борьбе: он между борющимися лагерями. Рабочее движение предстает в повести лишь фоном психологических метаний героя. Такое композиционное построение ослабляло социальный конфликт произведения.

Демократическая позиция Куприна продиктовала ему основную идею повести, определила ее критический пафос, но идеалы, на которых была основана критика Куприна и которые противопоставлены антигуманным идеалам мира Квашнина, — утопичны.

На каких же положительных идеалах основывалась купринская социальная критика? Кто его положительные герои? В поисках нравственных и духовных идеалов жизни, которые писатель противопоставлял уродству современных человеческих отношений, Куприн обращается к «естественной жизни» отщепенцев этого мира — бродяг, нищих, артистов, голодающих непризнанных художников, детей нищего городского населения. Это мир людей безымянных, которые, как писал В. Воровский в статье о Куприне, образуют массу общества и на которых особенно рельефно сказывается вся бессмысленность их существования. Среди этих людей Куприн и пытался найти своих по-

ложительных героев («Лидочка», «Локон», «Детский сад», «Allez!», «Чудесный доктор», «В цирке», «Белый пудель» и др.). Но они жертвы общества, а не борцы. Излюбленными героями писателя стали также обитатели глухих углов России, вольные бродяги, люди, близкие природе, сохранившие вдали от общества душевное здоровье, свежесть и чистоту чувства, нравственную свободу. Так Куприн пришел к своему идеалу «естественного человека», свободного от влияния уродливой буржуазной цивилизации. Противопоставление буржуазно-мещанского мира жизни природы становится одной из главных тем его творчества. Она воплотится в самых различных вариантах, но внутренний смысл основного конфликта останется всегда одним и тем же — столкновением естественной красоты с безобразием современного мира.

В 1898 г. Куприн пишет на эту тему повесть «Олеся». Схема повести литературно-традиционна: интеллигент, человек обыкновенный, безвольный, робкий, в глухом углу Полесья встречается с девушкой, выросшей вне общества и цивилизации. Куприн наделяет ее ярким характером. Олеся отличается непосредственностью, цельностью, духовным богатством. Схема сюжета тоже традиционна: встреча, зарождение и драма «неравной» любви. Поэтизируя жизнь, не ограниченную современными социальными и культурными рамками, Куприн стремился показать явные преимущества «естественного» человека, в котором он видел духовные качества, утраченные в цивилизованном обществе. Смысл повести состоит в утверждении высокой «естественной» нормы человека. Образ «естественного человека» пройдет через творчество Куприна от произведений 900-х годов до последних повестей и рассказов эмигрантского периода.

Но Куприн-реалист довольно ясно осознавал абстрактность своего идеала человека; недаром в столкновении с реальным миром, с «противоестественными» законами действительности «естественный» герой всегда терпел поражение: или отказывался от борьбы, или становился изгоем общества.

С тягой ко всему не извращенному буржуазной цивилизацией связано у Куприна любовное отношение к родной природе. Как писал В. Воровский, природа живет у Куприна полной, самостоятельной жизнью, свежесть и красота которой опять-таки противопоставляются неестественным нормам человеческого общежития. Куприн как художник-пейзажист во многом усвоил традиции пейзажной живописи Тургенева.

Расцвет творчества Куприна приходится на годы первой российской революции. В это время он становится широко известен русской читающей публике. В 1901 г. Куприн приезжает в Петербург, сближается с писателями «Среды». Его рассказы хвалят Толстой и Чехов. В 1902 г. Горький вводит его в круг «Знания», а в 1903 г. в этом издательстве выходит первый том его рассказов.

В эти годы Куприн живет в атмосфере напряженной общественно-политической жизни. Под влиянием революционных событий и непосредственным горьковским воздействием меняется содержание его социальной критики: она становится все более конкретной. Приобретает новое звучание и тема «естественного человека». Герой «Ночной смены» (1899) солдат Меркулов, любящий землю, природу, поле, родную песню, уже не условно-литературный тип, но вполне реальный образ человека из народной среды. Куприн наделяет его глазами «удивительно нежного и чистого цвета». Меркулов изнурен унижающей человека казарменной службой, армейской муштрой. Но он не смиряется со своим положением, его реакция на окружающее приобретает уже форму социального протеста. «Естественный человек» Куприна проходит в предреволюционную эпоху своеобразный путь социальной конкретизации. От образов «Ночной смены» тянутся нити к образам героев Куприна 900-х годов, прозревающих социальную несправедливость жизни.

Изменения в проблематике повлекли за собой новые жанровые и стилевые

особенности купринской новеллы. В его творчестве возникает тип новеллы, которую в критике принято называть «проблемной новеллой» и связывать с традициями позднего чеховского рассказа. Такая новелла строится на идеологическом споре, столкновении идей. Идеологический конфликт организует композиционную и образную систему произведения. Столкновение старых и новых истин, обретенных в процессе этических или философских исканий, может происходить и в сознании одного героя. В творчестве Куприна появляется герой, находящийся в споре с самим собой свою «правду» жизни. Большое влияние на новеллу Куприна этого типа оказали толстовские приемы анализа внутренней жизни человека («Болото» и др.). Устанавливается творческая близость Куприна к чеховским приемам письма. В 900-е годы он входит в сферу «чеховских тем». Герои Куприна, как и герои Чехова, по словам В. Воровского, «не герои, не крупные, интересные, умные личности», а обыкновенные средние люди, которые образуют «массу общества»⁷³. В творчестве Чехова Куприн видел очень близкое себе — демократизм, уважение к человеку, неприятие всякой жизненной пошлости, чуткость к человеческому страданию. Чехов особенно привлекал Куприна своей чуткостью к социальным вопросам современности, тем, что «он волновался, мучился и болел всем тем, чем болели русские лучшие люди», как писал он в 1904 г. в статье «Памяти Чехова». Куприну была близка чеховская тема прекрасного будущего человечества, идеал гармонической человеческой личности. Однако, по словам Воровского, Куприн, в отличие от Чехова, в своей критике более «сдержан и спокоен».

В 900-е годы Куприн испытал воздействие идей, тем, образов горьковского творчества. Протестуя против общественной инертности и духовной нищеты мещанства, он противопоставляет миру собственников и их психологии свободу мысли и чувства людей, этим обществом отвергнутых. Горьковские образы босяков оказали прямое влияние на некоторые образы Куприна. Но тоняты они были Куприным очень своеобразно, в характерном для него ключе. Если для Горького романтизированные образы босяков отнюдь не были носителями будущего, той силой, которая переустроит мир, то Куприну даже в 900-е годы босяцкая вольница представлялась революционной силой общества, хотя сама русская предреволюционная жизнь обозначила уже реальные социальные силы, противостоящие самодержавию и капитализму.

Абстрактность социального мышления Куприна, опирающегося на общедемократические идеалы, сказывалась и в его произведениях на «философские» темы. Критика не раз отмечала субъективизм и социальный скепсис рассказа Куприна «Вечерний гость», написанного в 1904 г., в преддверии революции. В нем писатель говорил о бессилии одинокого человека, затерянного в окружающем мире.

Однако не эти мотивы определяют основной пафос творчества Куприна 900-х годов. Куприн пишет лучшее свое произведение — повесть «Поединок» с посвящением М. Горькому. О замысле повести Куприн сообщил Горькому в 1902 г. Горький одобрил и поддержал его. Выход «Поединка» вызвал огромный общественно-политический резонанс. Во время русско-японской войны, в обстановке революционного брожения в армии и на флоте, повесть приобретала особенную актуальность и играла немаловажную роль в формировании оппозиционных настроений русского демократического офицерства. Недаром вся реакционная печать сразу выступила с критикой «крамольного» произведения писателя. Куприн расшатывал один из главных устоев самодержавной государственности — военную касту, в чертах разложения и нравственного упадка которой он показал признаки разложения всего социального

⁷³ Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 299.

стройка. Горький назвал «Поединок» прекрасной повестью⁷⁴. Куприн, писал он, оказал офицерству большую услугу, помог честным офицерам «познать самих себя, свое положение в жизни, всю его ненормальность и трагизм».

Проблематика «Поединка» выходит далеко за пределы проблематики традиционной военной повести. Куприн говорил о причинах общественного неравенства людей, о возможных путях освобождения человека от духовного гнета, о взаимоотношениях личности и общества, об отношениях интеллигенции и народа, о растущем социальном самосознании русского человека. В «Поединке» нашли яркое выражение прогрессивные стороны творчества Куприна. Но одновременно в повести наметились «зародыши» тех заблуждений писателя, которые особенно проявились в его позднейших произведениях.

Основа сюжета «Поединка» — судьба честного русского офицера, которого условия армейской казарменной жизни заставили ощутить всю неправомерность социальных отношений людей. И вновь Куприн говорит не о выдающихся личностях, не о героях, а о русских офицерах и солдатах рядового армейского гарнизона. Умственные, духовные, житейские устремления офицеров мелки и ограничены. Если в начале повести Куприн писал о светлых исключениях в этом мире — о мечтателях и идеалистах, то в жизни без идеалов, ограниченной рамками кастовых условностей и карьерных устремлений, начинают опускаться и они. Ощущение духовного падения возникает и у Шурочки Николаевой, и у Ромашова. Оба стремятся найти выход, оба внутренне протестуют против нравственного гнета среды, хотя основы их протеста различны, если не противоположны. Сопоставление этих образов крайне характерно для Куприна. Они как бы символизируют два типа отношения к жизни, два типа миропонимания. Шурочка — своеобразный двойник Нины Зиненко из «Молоха», убившей в себе чистое чувство, высокую любовь ради выгодной жизненной сделки. Полковая атмосфера томит ее, она рвется «к простору, свету». «Мне нужно общество, большое, настоящее общество, свет, музыка, поклонение, тонкая лесть, умные собеседники», — говорит она. Такая жизнь представляется ей свободной и прекрасной. Для Ромашова и других офицеров армейского гарнизона она как бы олицетворяла протест против мещанского благополучия и застоя. Но, как оказывается, стремится-то она, в сущности, к типично мещанскому идеалу жизни. Связывая свои стремления с карьерой мужа, она говорит: «...клянусь — я ему сделаю блестящую карьеру. Я знаю языки, я сумею себя держать в каком угодно обществе, во мне есть — я не знаю, как это выразить, — есть такая гибкость души, что я всюду найдусь, ко всему сумею приспособиться...» Шурочка «приспособляется» и в любви. Она готова пожертвовать ради своих стремлений и своим чувством, и любовью Ромашова, более того — его жизнью.

Образ Шурочки вызывает у читателя двойственное отношение, что объясняется двойственным отношением и самого автора к героине. Образ ее рисуется самыми светлыми красками, но в то же время для Куприна явно неприемлемы ее расчетливость и эгоизм в любви. Ему ближе безрассудное благородство Ромашова, его благородное безволие, чем эгоистическая воля Шурочки. Она преступила во имя эгоистического идеала грань, которая отделила ее от бескорыстных и жертвующих во имя любви жизнью и благополучием подлинных купринских героинь, нравственную чистоту которых он всегда противопоставлял узости расчетливого мещанского чувства. Образ этот будет в последующих произведениях Куприна варьироваться с акцентом на разных сторонах характера.

Ромашов как бы дальнейшее развитие образа купринского «естественного человека», но поставленного в конкретные условия социальной жизни. Как и Бобров, это слабый герой, но уже способный в процессе «прозрения» к со-

⁷⁴ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 337.

противлению. Однако его бунтарство трагически обречено, в столкновении с расчетливой волей других людей предопределена и его гибель.

Протест Ромашова против среды основывается совсем на иных, чем у Шурочки, стремлениях и идеалах. Он вступил в жизнь с ощущением несправедливости к нему судьбы: мечтал о блестящей карьере, в мечтах видел себя героем, но реальная жизнь разрушала эти иллюзии. В критике не раз указывалось на близость Ромашова, ищущего идеал жизни, героям Чехова, героям «чеховского склада». Это так. Но, в отличие от Чехова, Куприн ставит своего героя перед необходимостью немедленного действия, активного проявления своего отношения к окружающему. Ромашов, видя, как рушатся его романтические представления о жизни, ощущает и собственное падение: «Я падаю, падаю... Что за жизнь! Что-то тесное, серое и грязное... Мы все... все позабыли, что есть другая жизнь. Где-то, я не знаю где, живут совсем, совсем другие люди, и жизнь у них такая полная, такая радостная, такая настоящая. Где-то люди борются, страдают, любят широко и сильно... как мы живем! Как мы живем!» В результате этого прозрения мучительно ломаются наивные нравственные идеалы его. Он приходит к выводу о необходимости сопротивления среде. В этой ситуации сказывается уже новый взгляд Куприна на отношения героя к среде. Если положительный герой его ранних рассказов лишен активности, а «естественный человек» всегда терпел поражение в столкновении со средой, то в «Поединке» показано растущее активное сопротивление человека социальной и нравственной бесчеловечности среды. Надвигающаяся революция вызывала у русского человека пробуждение общественного сознания. Эти процессы «распрямления» личности, перестройки социальной психологии человека демократической среды объективно отразились в произведении Куприна. Характерно, что духовный перелом Ромашова наступает после встречи его с солдатом Хлебниковым. Доведенный до отчаяния издевательствами со стороны фельдфебеля и офицеров, Хлебников готов на самоубийство, в котором он видит единственный выход из мученической жизни. Ромашов потрясен силой его страданий. Увидев в солдате человека, он начинает думать не только о собственной, но и о народной судьбе. В солдатах он усматривает те высокие нравственные качества, которые утрачены в офицерской среде. Ромашов как бы с их точки зрения начинает оценивать окружающее. Меняются и характеристики народной массы. Если в «Молохе» Куприн рисует людей из народа как некий «суммарный» фон, сумму единиц, то в «Поединке» характеры солдат четко дифференцированы, раскрывают различные грани народного сознания.

Но какова же положительная основа критицизма Куприна; какие же положительные идеалы утверждает теперь Куприн; в чем ему видятся причины возникновения общественных противоречий и пути их разрешения? Анализируя повесть, ответить на этот вопрос однозначно невозможно, ибо однозначного ответа нет и для самого писателя. Отношение Ромашова к солдату, угнетенному человеку, явно противоречиво. Он говорит о человечности, справедливой жизни, но гуманизм его абстрактен. Призыв к состраданию в годы бурно нарастающей революции выглядел наивно. Подведя своего героя к мысли о несправедливости всего существующего миропорядка, Куприн не смог показать пути дальнейшего развития его общественного сознания. Повесть заканчивается гибелью Ромашова на поединке, хотя, как рассказывал Куприн Горькому, вначале он хотел написать и другое произведение о Ромашове: вывести героя после поединка и отставки на широкие просторы русской жизни. Но задуманная повесть («Нищие») не была написана.

В показе сложной духовной жизни героя Куприн явно опирался на традиции психологического анализа Л. Толстого. Как и у Толстого, коллизия прозрения героя давала возможность присоединить к авторскому обличительному голосу и протестующий голос героя, увидевшего «нереальность»,

несправедливость, тупую жестокость жизни. Вслед за Толстым Куприн часто для психологического раскрытия характера дает монолог героя, как бы непосредственно вводя читателя во внутренний мир Ромашова.

В «Поединке» писатель использует излюбленный им композиционный прием подстановки к герою резонера, который, являясь как бы вторым «я» автора, корректирует героя, содействует раскрытию его внутреннего мира. В беседах, спорах с ним герой высказывает свои самые сокровенные мысли и думы. Это обычно второе «я» Куприна. В «Молохе» таким резонерствующим героем является доктор Гольдберг, в повести «Поединок» — Василий Нилович Назанский. Очевидно, что в эпоху растущей революционной «непокорности» масс сам Куприн осознавал несостоятельность призыва к покорности, непротивлению и терпению. Понимая ограниченность такого пассивного человеколюбия, он попытался противопоставить ему такие принципы общественной морали, на которых, по его мнению, можно было бы основать подлинно гармонические отношения людей. Носителем идей такой социальной этики и выступает Назанский. В критике этот образ всегда оценивался неоднозначно, что объясняется его внутренней противоречивостью. Назанский настроен радикально, в его критических речах, романтических предчувствиях «светозарной жизни» слышится голос самого автора. Он ненавидит жизнь военной касты, провидит грядущие социальные потрясения. «Да, настанет время, — говорит Назанский, — и оно уже у ворот... Если рабство длилось века, то распадение его будет ужасно. Чем громаднее было насилие, тем кровавее будет расправа...» Он чувствует, что «...где-то вдали от наших грязных, вонючих стоянок совершается огромная, новая светозарная жизнь. Появились новые, смелые, гордые люди, зарождаются в умах пламенные свободные мысли». Не без его влияния происходит кризис в сознании Ромашова.

Назанский ценит живую жизнь, ее непосредственность и красоту: «Ах, как она прекрасна. Сколько радости дает нам одно только зрение! А еще есть музыка, запах цветов, сладкая женская любовь! И есть безмернейшее наслаждение — золотое солнце жизни — человеческая мысль!» Это мысли самого Куприна, для которого высокая чистая любовь — праздник в жизни человека, едва ли не единственная ценность в мире, его возвышающая. Это тема, заданная в речах Назанского, в полную силу зазвучит в творчестве писателя в годы реакции («Суламифь», «Гранатовый браслет» и др.).

Но этическая программа Назанского заключала в себе глубочайшие противоречия. Его искания развивались в конечном счете к идеалам анархо-индивидуалистическим, к чистому эстетизму. Исходным пунктом его программы было требование освобождения личности. Но это было требование свободы индивидуума. Только такая «свободная личность» может, по мнению Назанского, бороться за социальное освобождение. Совершенствование человеческой индивидуальности, последующее ее «освобождение», а на этой основе уже социальные преобразования — таковы для Назанского этапы развития человеческого общества. На крайнем индивидуализме основывается и его этика. Он говорит об обществе будущего как содружестве свободных эгоистов и приходит закономерно к отрицанию всяких гражданских обязательств личности, погружая ее в сферу интимных переживаний и сопереживаний. Путь Назанского от абстрактного гуманизма, отвлеченного от конкретных условий развернувшейся революционной борьбы, к анархо-индивидуалистическим идеалам был закономерен. Назанский в известной мере выражал и этическую концепцию самого автора, к которой вела Куприна логика восприятия революции 1905—1907 гг. с позиций общедемократической «беспартийности». Но, несмотря на это, повесть сыграла революционизирующую роль в обществе.

Вехи революции отразились и на других произведениях писателя, написанных в ту пору. В рассказе «Штабс-капитан Рыбников» передается драматическая атмосфера конца русско-японской войны. Куприн, как и Вересаев, пи-

шет о позоре поражения, разложении армейских верхов. Ростом чувства человеческого достоинства, боевым настроением, ощущением нравственного оздоровления жизни, которое принесла революция, пронизан рассказ «Обида». Тогда же был написан рассказ «Гамбринус» (1907) — одно из лучших художественных произведений писателя. Действие рассказа охватывает время от русско-японской войны до реакции после поражения революции 1905—1907 гг. Герой рассказа скрипач еврей Сашка становится жертвой погромщиков-черносотенцев. Искалеченный человек, с изуродованной рукой, которая не может уже держать смычок, возвращается в кабачок, чтобы играть своим друзьям-рыбакам на жалкой дудке. Пафос рассказа — в утверждении ничем не истребимой тяги человека к искусству, которое, как и любовь, в представлении Куприна есть форма воплощения вечной красоты жизни. Таким образом, социальная проблема и в этом рассказе переведена Куприным в плоскость этических и эстетических проблем. Резко критикуя искалечивший человека строй, социальное и нравственное черносотенство, Куприн вдруг смещает акцент с социальной критики на утверждение вечности искусства, преодолевающего все временное и преходящее: «Ничего! Человека можно искалечить, но искусство все перетерпит и все победит». Этими авторскими словами и заканчивается рассказ.

В 900-е годы стиль Куприна меняется. Психологизм и характерная для него «бытопись» сочетаются с прямым авторски-эмоциональным выражением идеи. Это характерно для «Поединка» и многих рассказов того времени. Монологи Назанского повышено эмоциональны, насыщены тропами, ритмизованы. В ткань эпического повествования врывается высокий лиризм, ораторская патетика («Поединок», «Гамбринус» и др.). Образы подчас гиперболизируются, образная система произведения строится на резких психологических контрастах. Так же как Вересаев, Куприн в это время тяготеет к аллегории, легенде («Счастье», «Легенда»). В этом сказались общие тенденции развития русской реалистической прозы в 900-е годы.

В эпоху реакции обнаруживаются колебания Куприна между прогрессивно-демократическими взглядами и анархо-индивидуалистическими настроениями. Из горьковского «Знания» писатель уходит в издательство «Шиповник», печатается в арцыбашевских сборниках «Земля», подпадает под влияние упадочных настроений, которые были так характерны для определенных кругов русской интеллигенции в эпоху реакции. Социальный скепсис, ощущение бесперспективности общественных устремлений становятся пафосом ряда его произведений тех лет. Горький в статье «Разрушение личности» (1909) писал о рассказе Куприна «Морская болезнь» с болью и огорчением, сожалея, что рассказ объективно оказался в мутном потоке той литературы, которая поставила под сомнение самые высокие человеческие чувства. Временные неудачи революции абсолютизируются писателями. Скептически оценивая ближайшие перспективы социального развития, Куприн утверждает в качестве подлинных ценностей жизни лишь высокие человеческие переживания, героические поступки. Как и прежде, любовь видится Куприну единственной непреходящей ценностью. «Были царства и цари, — но от них не осталось и следа... Были длинные, беспощадные войны... Но время стерло даже самую память о них. Любовь же бедной девушки из виноградника и великого царя никогда не пройдет и не забудется», — так пишет он в 1908 г. в повести «Суламифь», созданной по мотивам библейской «Песни песней». Это романтическая поэма о самоотверженности и благородстве любви, торжествующей в мире лжи, лицемерия и порока, любви, которая сильнее смерти.

В эти годы усиливается интерес писателя к миру древних легенд, истории, античности. В его творчестве возникает оригинальный сплав прозы жизни и поэзии, реального и легендарного, действительного и романтики чувства. Куприн тяготеет к экзотике, разрабатывает фантастические сюжеты. Он воз-

вращается к темам своей ранней новеллистики. Вновь звучат в его произведениях мотивы неодолимой власти случая, снова писатель предается размышлениям о глубокой отчужденности людей друг от друга.

О кризисе реализма писателя свидетельствовала неудача его в крупной повествовательной форме. В 1909 г. в арцыбашевской «Земле» появилась первая часть большой повести Куприна «Яма» (вторая часть вышла в 1915 г.). В повести сказалось явное нисхождение купринского реализма к натурализму. Произведение состоит из сцен, портретов, деталей, характеризующих жизнь обитательниц публичного дома. И все это вне общей логики развития характеров. Частные конфликты не сведены к общему конфликту. Повесть отчетливо распадается на описания отдельных подробностей быта. Произведение построено по характерной для Куприна схеме, здесь еще более упрощенной: смысл и красота — в живой жизни природы, зло — в цивилизации. Куприн как бы олицетворяет в своих героинях правду «естественного» бытия, но правду поруганную и извращенную мещанским миропорядком. В описании их жизни Куприн теряет ощущение жизненных противоречий конкретной русской действительности того времени. Абстрактность мысли автора ограничила критическую силу купринской повести, направленной против социального зла.

И снова возникает вопрос о ценностях, которые утверждает Куприн в этот период в своем творчестве. Подчас писатель растерян, исполнен скепсиса; но он свято чтит человечность, говорит о высоком назначении человека в мире, о силе его духа и чувства, о животворящих силах жизни природы, частицей которой является человек. Причем живые начала жизни связываются писателем с народной средой.

В 1907 г. Куприн пишет — под очевидным влиянием Л. Толстого — рассказ «Изумруд» о жестокости и лицемерии законов человеческого мира. В 1911 г. он создает одно из лучших своих произведений — рассказ «Гранатовый браслет». Это — «один из самых благоуханных» рассказов о любви, как сказал о нем Паустовский. Пошлости мира художник противопоставляет жертвенную, бескорыстную, благоговейную любовь. Прикоснуться к тайне ее маленький чиновник Желтков не может позволить и не позволяет никому. Как только ее касается дыхание пошлости — герой кончает с собой. Для Куприна в это время любовь — единственная ценность мира, единственное средство его нравственного преобразования. В мечте о любви Желтков находит спасение от пошлости мира. В иллюзорном, воображаемом мире спасаются от жизни герои рассказов «Путешественники», «Святая ложь». Наиболее сильное произведение на эту тему — рассказ «Святая ложь» (1914).

Однако в ряде рассказов, написанных в те же годы, Куприн попытался указать и на реальные примеры высоких духовных и нравственных ценностей в самой действительности. В 1907—1911 гг. он пишет цикл очерков «Листригоны» о крымских рыбаках, о свежести их чувств, цельности натур, воспитанных трудом и близостью к природе. Но и этим образам присуща некая абстрактная идеализация (балаклавские рыбаки это и «листригоны» — рыбаки гомеровского эпоса). Куприн синтезирует в «листригонах» XX в. вечные черты «естественного человека», сына природы, искателя. Очерки интересны прежде всего отношением писателя к ценностям жизни: в самой реальности Куприна привлекало высокое, смелое, сильное. В поисках этих начал он обращался к народной русской жизни. Произведения Куприна 1910-х годов, отличаясь предельной отточенностью, зрелостью художественного мастерства, не вносят нового в структуру его реализма.

Идейные противоречия Куприна проявились во время первой мировой войны. В его публицистических выступлениях зазвучали шовинистические мотивы. Не осознав целей революции и ее социального значения, Куприн накануне Октября переживает глубокий идейный кризис.

После Октября он работает вместе с Горьким в издательстве «Всемирная

литература», занимается переводами, участвует в работе литературно-художественных объединений. Но осенью 1919 г., не поняв смысла революционной борьбы за новую Россию, писатель эмигрирует — вначале в Финляндию, затем во Францию. С 1920 г. Куприн живет в Париже.

Произведения Куприна эмигрантского времени по философско-идейному содержанию и стилю резко отличаются от произведений дореволюционного периода. Нет в них социальной злободневности, критического духа, обличительного пафоса. Основной их смысл — тоска по отвлеченному идеалу человеческого бытия, грустный взгляд в прошлое. Сознание оторванности от Родины превращается в трагическое чувство обреченности. Все это ведет к творческому бессилию художника. Начинается новый этап увлеченности Куприна Л. Толстым, прежде всего его моральным учением. Сосредоточившись на этой теме, Куприн пишет сказки, легенды, фантастические повести, в которых причудливо сплетаются быль и небылицы, чудесное и бытовое. Вновь начинает звучать у него тема рока, власти случая над человеком, тема непознаваемых грозных сил, перед которыми человек всегда бессилен. По-иную осознаются отношения человека и природы, цивилизации и естественных начал жизни. Не выступать против природы, но подчиняться ей, слиться с ней должен человек; лишь так может он, по мысли Куприна, сохранить «живую душу». Это уже новый поворот темы «естественного состояния».

Особенности творчества Куприна эмигрантского периода как бы синтезированы в романе «Жанета» (1932—1933), произведении об одиночестве человека, потерявшего Родину и не нашедшего места в чужой стране. В нем рассказывается история трогательной привязанности старого одинокого профессора, оказавшегося в эмиграции, к маленькой парижской девочке — дочери уличной газетчицы. Профессор хочет помочь Жанете постичь бесконечную красоту мира, в добро которого он, несмотря на горькие превратности судьбы, не перестает верить. Роман кончается тем, что дружба старого профессора и «принцессы четырех улиц» — маленькой замарашки Жанеты — драматически обрывается: родители увозят девочку из Парижа, и профессор вновь остается в одиночестве, которое скрашивается лишь обществом его единственного друга — черного кота Пятницы. В этом романе Куприну удалось с художественной силой показать крах жизни человека, потерявшего Родину. Но философский подтекст романа в ином — в утверждении чистоты человеческой души, красоты ее, которые человек не должен терять ни при каких жизненных обстоятельствах, несмотря на невзгоды и разочарования. Так в «Жанете» трансформировалась идея «Гранатового браслета» и других произведений Куприна предоктябрьского десятилетия.

Характеризует этот период творчества писателя уход в личные переживания, абстрактность идей. Самое крупное произведение Куприна-эмигранта — мемуарный роман «Юнкера» (1928—1932), в котором он рассказывает о своей жизни в Московском Александровском училище. Это в основном история быта училища. Характер автобиографического героя дан вне духовного и интеллектуального развития. Социальные обстоятельства русской жизни из произведения исключены. Лишь изредка прорываются в романе критические нотки, возникают правдивые зарисовки бурсацкого режима царского военного воспитательного заведения.

В отличие от многих писателей-эмигрантов, Куприн не утратил веры в доброту человека. Он говорил об извечной мудрости жизни, торжестве добра, призывал восхищаться красотой природы, поняв которую человек будет «гораздо более достоин благородного бессмертия, чем все изобретатели машин...»

Во всем, что писал в то время Куприн, пробивалась всегда одна нота — острая тоска по родной стране. В конце жизни Куприн нашел в себе силы вернуться домой, в Советскую Россию, вновь обрести Родину.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

РАБОЧАЯ РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ

Судьба рабочей революционной поэзии тесно связана с развитием пролетарского освободительного движения. Выросшая из недр рабочего класса, она выразила его мировоззрение, воспела самоотверженную борьбу за победу демократии и социализма. Ее становление и этапы идейно-художественного роста отразили этапы развития общественных и эстетических идеалов рабочего класса.

В. И. Ленин неоднократно писал о необходимости внимания к творчеству рабочих поэтов. В статьях «Евгений Потье» и «Развитие рабочих хоров в Германии» он обратил большое внимание на пропаганду социализма рабочей песней. По убеждению В. И. Ленина, революционные марши и гимны сыграли огромную роль в революционном сознании народа.

Рабочая революционная поэзия становится заметной в общем литературном процессе со времени возникновения первых русских марксистских организаций. Так, группа «Освобождение труда», организованная Г. В. Плехановым за границей в 1883 г., начала собирать вокруг себя талантливых поэтов-самородков из рабочей среды. Было решено издать сборник рабочих поэтов «Песни труда» с предисловием Плеханова «Два слова читателям-рабочим». Однако сборник в свет не вышел, предисловие же в виде отдельной статьи было опубликовано в 1885 г. Плеханов чутко уловил своеобразие пафоса и стиля складывающейся пролетарской поэзии. Сейчас, писал Плеханов, для рабочего прочитать стихи о своем горе, лишениях и страданиях — это «все равно, что отвести душу в разговоре с сочувствующим и умным человеком». Но «чем сознательнее станете вы относиться к своему положению, — обращался он к рабочим поэтам, — чем больше гнева и негодования будет возбуждать в вас ваша современная участь, — тем настойчивее будут эти чувства проситься наружу, тем богаче будет ваша поэзия. Рядом с недовольством настоящим в вас будет расти вера в то великое будущее, которое открывается теперь перед рабочим классом всех цивилизованных стран. И эта вера также отразится в вашей поэзии...»⁷⁵

В 90-е годы стихи и песни рабочих поэтов печатались и на страницах нелегальной социал-демократической прессы, и в легальных органах. В первой половине десятилетия рабочая поэзия развивалась еще в русле общедемократического идейного движения, отражала начальные этапы становления пролетарского социального сознания. Пролетарские поэты писали о тяжелом труде и скорбной доле рабочего человека, о его несправедливости, его мечтах о лучшем будущем, в котором, наконец, должны восторжествовать социальная правда и нравственная справедливость.

Подобные идеи и мотивы определяли пафос творчества Ф. Шкулева, Е. Нечаева, Ф. Гаврилова, М. Савина и других поэтов. Рост рабочего движения, народный стихийный протест против несправедливых порядков жизни выразились в их творчестве в антиурбанистических мотивах, в неприятии порядков растущего капиталистического города.

Книга стихов Ф. Шкулева «Думы пахаря» (1894), стихи Е. Нечаева, М. Са-

⁷⁵ Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948. С. 485.

вина обнаруживали и связи поэтов с крестьянскими представлениями о жизни.

На формирование стиля ранней рабочей поэзии, ее социальных и нравственных идеалов оказала влияние поэзия И. Никитина, И. Сурикова, творчество целой плеяды революционно-народнических поэтов, особенно С. Надсона. Одновременно шло освоение более ранних классических традиций — Пушкина, Лермонтова, Рыльева, Огарева, Некрасова, Курочкина. Рабочие поэты хорошо знали и революционную зарубежную лирику — стихи Гейне, Беранже, Веерта, Потье и др. Из народнической революционной поэзии пролетарские поэты взяли жанр революционного стихотворения, элементы художественной образности и стиля, хотя сами они уже решительно не принимали народнической идеологии.

Под явным влиянием мотивов И. Сурикова пишет свои стихи Е. Нечаев — один из старейших рабочих поэтов, выходец из бедной семьи рабочего хрустального завода. Любимыми поэтами Ф. Шкулева были в эти годы С. Надсон, А. К. Толстой.

Важным источником раннепролетарской поэзии, из которого она восприняла близкие ей по духу и настроению мотивы, было устное поэтическое творчество рабочих, рабочий фольклор. Сюда следует отнести прежде всего песенное творчество: в песнях уже выражался открытый протест рабочего человека против угнетения («Солнце всходит и заходит...», «Вот что-то сердце заболело...» и многие другие). Со второй половины 90-х годов под непосредственным влиянием идей марксизма-ленинизма в партийном подполье, на страницах нелегальной прессы формируется социалистическая революционная поэзия русского пролетариата. Многие рабочие поэты уже активно участвуют в рабочем движении, и это непосредственно сказывается в изменении не только их социальных, но и эстетических взглядов, тем и мотивов творчества. О смене настроений, вызванной развитием революционного движения, М. Савин писал в автобиографии: «...я не мог в своих песнях отделаться от скучного и тоскливого мотива, только позднейшие годы вдохнули в меня бодрость и отвагу»⁷⁶.

Пролетарские поэты второй половины 90-х годов и начала 900-х годов — революционные рабочие и профессиональные революционеры-интеллигенты — воодушевляются уже ясно выраженными социалистическими идеалами назревающей революции. Центральным образом этой поэзии становится пролетарий — борец за социалистическое освобождение народа, твердо уверенный в победе, убежденный в творческой силе человека труда. Стилевая особенность пролетарской поэзии этих лет — революционно-романтическая патетика. Эта поэзия способствует пробуждению активности, призывает к протесту, борьбе, подвигу.

Накануне революции 1905—1907 гг. начинают звучать новые мотивы в произведениях Е. Нечаева («Певец», «Правда»), Ф. Шкулева («Пробуждайся, народ!»). Теперь в их стихах преобладает революционная тематика; изменяется и облик их лирического героя.

Основной жанр пролетарской поэзии второй половины 90—900-х годов — революционная песня, боевой гимн. Характерные черты ее выразились в творчестве Л. Радина, А. Коца, Г. Кржижановского, Ф. Шкулева и других поэтов, вошедших в литературу в начале первого десятилетия XX в.

Л. П. Радин (1860—1901), революционер-марксист и ученый, — автор ряда широко известных революционных песен и стихотворений.

В известном стихотворении Л. Радина «Снова я слышу родную «Лучину»...» есть такие строки:

⁷⁶ Современные рабоче-крестьянские поэты в образцах и автобиографиях. Иваново-Вознесенск, 1925. С. 19.

...Чтоб песня отвагой гремела,
В сердце будила спасительный гнев.

В них ярко выражен агитационный, призывный пафос стихотворных произведений Радина, звавших на бой с самодержавием. Стихотворение «Смело, товарищи, в ногу...» стало одной из любимых песен пролетариата. Песня исполнена глубокой веры поэта в богатырскую силу рабочего человека, в неизбежность его социальной победы.

В творчестве Л. Радина отчетливо выразились новые тенденции развития пролетарской поэзии, новые ее настроения, прежде всего жизнерадостная вера в близкую победу.

Широкое распространение получили в те годы творческие обработки известных революционных песен Запада. Польские революционные песни обрабатывает Г. М. Кржижановский (1872—1959), близкий друг и соратник В. И. Ленина. В 1897 г., находясь в Бутырской тюрьме, он делает вольный перевод «Варшавянки» Вацлава Свенцицкого. В обработке Кржижановского «Варшавянка» становится одной из популярных революционных песен русских рабочих. Тогда же Г. Кржижановский переводит галицийскую революционную песню «Беснуйтесь, тираны!», написанную на основе одного из стихотворений Ивана Франко. Существует несколько вариантов перевода революционной песни польских пролетариев «Красное знамя», написанной польским поэтом Болеславом Червеньским на мелодию парижских коммунаров «Le Drapeau Rouge». В исследовательской литературе существуют разные мнения об авторстве этих переводов. Вероятно, они принадлежали и Г. Кржижановскому, и В. Тан-Богоразу.

Событием огромного политического значения стал перевод на русский язык знаменитого «Интернационала» Эжена Потье. Перевод осуществил в 1902 г. А. Я. Коц (1872—1943), активный участник революционного движения в России. Вскоре «Интернационал» стал гимном российского пролетариата.

«Интернационал» Коца, вместе с песнями Радина и Кржижановского, прочно вошел в политическое сознание и революционный быт русских революционеров. В период подготовки революции, в революционные дни 1905 г. песни и гимны, созданные пролетарскими поэтами, звучали на сходках, демонстрациях, баррикадах. Они стали фактом революционной жизни России.

Широкое распространение получают обработки тем и мотивов известных в народе песен. Мотивы песен Г. Мачтета «Замучен тяжелой неволей», Л. Пальмина «Дубинушка», стихов Веры Фигнер зачастую отчетливо слышатся в стихах пролетарских поэтов 900-х годов.

Об идейном содержании пролетарской поэзии этого периода, ее пафосе Г. Кржижановский позже писал: она хотела «внести в ряды пролетариата с помощью боевой песни идею борьбы»⁷⁷.

Пролетарская поэзия предреволюционных лет и эпохи первой российской революции в историко-литературном отношении опиралась уже на иные традиции, чем рабочая поэзия 90-х годов. В ней по-новому ожили традиции гражданской поэзии Некрасова, мотивы политической лирики шестидесятников. Особое значение имело воздействие творчества М. Горького, автора «Песни о Соколе», «Песни о Буревестнике», поэмы «Человек». Горьковская философия революционного действия, идея подвига во имя народного счастья, вера в могущество творческой мысли были органически близки рабочим поэтам. Аллегорические «песни» и ранние романтические произведения Горького для многих поэтов были тогда живым поэтическим образцом. Они подчас непо-

⁷⁷ Кржижановский Г. М. Воспоминания о Ленине. М., 1938. С. 33.

средственно заимствовали горьковскую тему, подражали общему пафосу и даже стилистике горьковского «песенного» творчества.

Для стиля рабочей поэзии характерным становится сочетание реалистических картин рабочего быта и рабочей борьбы с революционной романтической патетикой. Меняется содержание и характер ее основных поэтических образов. Романтические образы поэзии 90-х годов наполняются конкретным политическим смыслом. Аллегорический образ борца становится конкретно-реалистическим образом рабочего-революционера, борющегося за социальную справедливость (стихотворение А. Коца «Расправа» и др.).

На идейно-художественное развитие рабочей поэзии в 900-е годы влияют устанавливающиеся активные отношения поэтов с пролетарской печатью, с организациями складывающейся социал-демократической партии.

Новый этап в развитии пролетарской социалистической поэзии составляет эпоха первой российской революции. Революция принесла в творчество рабочих поэтов новые темы, определила конкретные задачи. В разгар острых классовых боев с царизмом рабочие поэты откликнулись на самые злободневные вопросы современности. В литературу входит плеяда новых поэтов — Е. Тарасова, А. Гмырев, А. Белозеров, И. Привалов. В истории поэзии этого периода осталось много произведений, авторы которых до сих пор неизвестны.

В 1905—1907 гг. выходят «Песни пролетариев» А. Коца, «Стихи. 1903—1905» Е. Тарасова, «Песни прядильщика» И. Привалова. Чертами высокого гражданского самосознания, радостного жизнеутверждения и социальным оптимизмом отмечены стихи Ф. Шкулева, Ф. Гаврилова, Е. Нечаева. Пролетарская поэзия становится своеобразной поэтической летописью революции. Поэты пишут о «кровавом воскресенье» 9 января, о событиях вооруженного московского восстания, расправе царского правительства с революционерами.

Значительное место в творчестве рабочих поэтов начинает занимать политическая сатира, которая, наряду с политической агитационной лирикой и революционной песней, становится одним из основных жанров пролетарской поэзии. Широкое распространение получают политическая басня, сатирический фельетон, политический сатирический памфлет, сатирическая поэма, частушка, эпиграмма — жанры, которые найдут свое дальнейшее развитие в творчестве рабочих поэтов «Звезды» и «Правды».

Открыто призывный характер пролетарской политической лирики этого времени обнаруживают стихи А. Белозерова, собранные поэтом в книгу с характерным названием «Песни борьбы и свободы» (1906). Предреволюционное время видится поэту долгожданным рассветом перед зарей. В стихотворении «Рассвет» Белозеров писал:

Все с каждым днем выше и шире,
Кровавым пожаром горя,
Восходит в прозрачном эфире
Великой свободы заря.

В творчестве Белозерова получила развитие тема радости труда, объединяющего рабочих в одну семью тружеников.

В эпоху революции раскрывается поэтический талант Е. Тарасова. Поэзия Тарасова, зовущая к наступлению, штурму самодержавия, достигает высокой революционной патетики. Поэт призывает в стихотворении «Дерзости слава!»:

Выше факел подымайте,
В душах пламя зажигайте,
Ошибайтесь — но держайте...

Этапы творческого развития от общих для ранней рабочей поэзии мотивов тяжести труда, скорбной доли рабочего человека к пафосу революционной борьбы прошел А. Е. Ноздрин (1862–1938) – рабочий-гравер, участник революционного движения, в 1905 г. – председатель Совета рабочих депутатов в Иваново-Вознесенске. Многие его стихи были посвящены революционной борьбе иваново-вознесенских пролетариев («Накануне», «Забастовка», «На митинге»). В цикле стихов «Звон кандалный» он пишет о переживаниях революционера, сосланного царским правительством.

Огромную роль в идейно-художественном самоопределении пролетарской поэзии сыграла статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», в которой В. И. Ленин писал о необходимости «организовать обширное, разностороннее, разнообразное литературное дело в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением»⁷⁸. Пролетарская поэзия эпохи революции стала выражать социалистические устремления рабочих масс. В стихах рабочих поэтов этого периода меняется трактовка тем труда, города. Стихи и песни Белозерова, Гаврилова, Шкулева зовут к освобождению труда. Город в стихах этих поэтов исполнен великих возможностей борьбы за светлое будущее. «Ковать» свободный мир зовут в своих стихах Ф. Шкулев. Образ кузнеца, строителя своего счастья, становится одним из основных его образов («Мы кузнецы...» и др.).

В предреволюционные годы и в годы революции определяются эстетические позиции пролетарских поэтов, выступающих против теории «искусства для искусства» и декадентских настроений в современной литературе. Наиболее значительным теоретическим выступлением на эту тему была статья Л. Радина «Объективизм в искусстве и критике», опубликованная в «Научном обозрении» (1901). Произведения декадентов, писал Радин, представляют собой «упадок художественного творчества», говорят о предельном банкротстве мысли их авторов. Радин указывал на антигражданский характер творчества поэтов этого направления. С антиобщественными настроениями литературы декаданса резко полемизировал Е. Тарасов (стихотворение «Замкнувшимся в башню с окнами цветными...»). В противовес культу страдания, смерти и одиночества, воспеваемым в поэзии декадентов, звучит жизнеутверждающая поэзия А. Гмырева:

Знайте, товарищи: годы страдания
Местью, борьбою я вмиг искуплю.
И на развалинах рабского здания
Вольные песни тогда запою.

(«Мои песни»)

Эту линию борьбы за принципы революционной гражданской поэзии против сторонников «чистого искусства» продолжат позже поэты «Звезды» и «Правды».

В годы революции бурный подъем массового литературного движения происходит не только в столицах, но и во многих других городах – революционных центрах страны. Издаются сборники пролетарских поэтов в Киеве («Песни революции»), Ростове-на-Дону («Песни борьбы»), Армавире («Песни пролетариев»), Воронеже («Песни свободы», «Песни и стихи революции»). Широкое распространение получает революционная поэзия в Сибири, что было связано с пребыванием здесь политических ссыльных. В 1905 г. Читинский комитет РСДРП издал сборник революционных песен, который был приложен к программе РСДРП и разослан всем Забайкальским партийным комитетам.

Пролетарская поэзия была остротенденциозной, она открыто и твердо

⁷⁸ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 104.

стояла на позициях социалистического партийного искусства, была обращена к борющемуся пролетариату и всему народу.

После поражения революции наступил спад массового пролетарского литературного движения. Правительство наложило запрет на партийную печать. Книги многих поэтов были конфискованы, тиражи частично или полностью уничтожены. Начались массовые аресты. Однако пролетарские поэты в подавляющем большинстве сумели сохранить верность революционным традициям, духовное здоровье, веру в торжество добра, разума, правды. Пролетарская поэзия эпохи реакции противостояла ренегатским настроениям, мистицизму декадентской литературы. Коц, Тарасов, Белозеров, Богданов зовут к продолжению борьбы. Стихи их проникнуты бодрим, жизнеутверждающим настроением. Оптимистические мотивы, ожидание новых грядущих битв звучат в «Смелых песнях» (1911) Ф. Шкулева, в «Стихотворениях» (1910) А. Белозерова. Но все же в эти годы в произведениях некоторых авторов (Е. Нечаев, Е. Тарасов) проявились и настроения растерянности, тревоги за будущее.

В 90—900-е годы пролетарская поэзия прошла путь идейного и художественного самоопределения, заняв свое место в русской поэтической культуре начала века. М. Горький отмечал жизнедеятельное, оптимистическое отношение рабочей поэзии к миру, ее веру в грядущую, социальную правду жизни, которую не сломили даже годы суровой политической реакции. В предисловии к «Сборнику пролетарских писателей» в 1914 г. Горький писал: «Когда история расскажет пролетариату всего мира о том, что пережито и сделано вами за восемь лет реакции, — рабочий мир будет изумлен вашей жизнедеятельностью, бодростью вашего духа, вашим героизмом»⁷⁹.

ТВОРЧЕСТВО А. С. СЕРАФИМОВИЧА (1863—1949)

В 1889 г. московская газета «Русские ведомости» опубликовала рассказ А. Серафимовича «На льдине». Появление этого рассказа, а вслед за ним и других произведений писателя о народной жизни сразу же привлекает к Серафимовичу внимание передовой русской общественности. Им заинтересовались Г. Успенский и Короленко. С 90-х годов он становится известным в большой литературе.

К этому времени Александр Серафимович Серафимович (Попов) прошел уже большой путь идейных исканий. Будучи студентом Петербургского университета, он входил в студенческие революционные кружки, познакомился с А. И. Ульяновым. Когда группа Ульянова после неудавшегося покушения на Александра III была арестована, Серафимович написал антиправительственную прокламацию, разъяснявшую политический смысл покушения и звавшую к революционной борьбе. За написание прокламации его ссылают на Север. Здесь Серафимович близко сошелся с членом «Северного Союза» русских рабочих, организатором знаменитой Орехово-Зуевской стачки Петром Моисеенко и под его руководством прошел свой политический «университет». В ссылке Серафимович начинает заниматься литературной работой. Он пишет статьи, фельетоны, рассказы, которые печатаются в местных газетах. Через три года Серафимовича высылают под надзор полиции на Дон, в станицу Усть-Медведицкую.

Он знакомится с жизнью заводских рабочих, шахтеров, железнодорожников, местной интеллигенции. Тогда же появляются в печати рассказы «Стрелочнику», «Семишкура», «На заводе», «Под землей».

⁷⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 172.



А. С. Серафимович

Переехав в 1902 г. в Москву, Серафимович сближается со «Средой». «Горький, — писал впоследствии Серафимович, — сыграл решающую роль в моей писательской судьбе... он всех нас сумел объединить вокруг революции, зажечь ее пламенем, заставить ей служить»⁸⁰.

В период революции 1905—1907 гг. в творчестве Серафимовича начинают складываться черты искусства социалистического реализма. Высшим выражением творческого подъема Серафимовича в предоктябрьские годы стал роман «Город в степи». «Я считаю, что наиболее характерные черты моей писательской физиономии ярко отразились в моей крупной вещи «Город в степи», — сказал о романе писатель. Здесь ощутимы и связи Серафимовича с революционно-демократической традицией, и влияние Горького, и оригинальные черты его реалистического стиля.

В годы первой мировой войны Серафимович был на фронте. Пафос его произведений этого времени — предчувствие, напряженное ожидание новой революционной бури. Октябрьскую революцию писатель принимает горячо, вместе с большевиками участвует в революционных боях. В 1918 г. Серафимович вступает в Коммунистическую партию и в качестве корреспондента «Правды» работает на фронтах гражданской войны. Результатом этой работы стал «Железный поток» (1924) — произведение, которое поставило Серафимовича в первые ряды художников социалистического реализма.

Раннее творчество Серафимовича тесно связано с традициями русской демократической литературы 60—70-х годов — Г. Успенского, Левитова, Помяловского, Решетникова, Короленко. «Первые мои произведения, — говорил Серафимович, — носят отпечаток литературы 70-х годов... Я от семидесятников родился, их традициями был начинен...»⁸¹ Особенно большое влияние оказал на него Короленко. Вспоминая о начале своего творческого пути, Серафимович писал: «Был я под влиянием Короленко. Один из моих товарищей подарил местной учительнице только что вышедшие тогда рассказы Короленко. I том. Я прочитал... под впечатлением прочитанного стал писать... рассказ называется «На льдине»⁸².

Любовь к народу, правдиво-сочувственное изображение его трудовой жизни, выдвижение человека из народа как положительного героя литературы — вот что роднило Серафимовича с его предшественниками. Но уже в ранних его произведениях чувствуется то новое, своеобразное, что внесет писатель в разработку народной темы. Это прежде всего образ рабочего человека, который становится центральным в его творчестве.

В своих ранних произведениях Серафимович пишет о тяжести подневольного труда, который гнетет рабочего человека, калечит его («На льдине», «В тундре», «На плотях»). Современная Серафимовичу критика пыталась иногда трактовать эти произведения как явление натуралистической литературы. Игнорируя социальную тенденциозность рассказов, критики соотносили их с произведениями народнического характера. Но описание трудовых процессов, экономических обстоятельств жизни героев для Серафимовича не было самоцелью, хотя они и занимают в его ранних произведениях большое место. Цель писателя — обнажить общественные противоречия, подчеркнуть социальные контрасты русской жизни. Детализированные зарисовки жизни людей труда, подробные описания конфликтов между людьми труда и «хозяевами» складывались в общий конфликт труда и капитала. Детализация в творчестве Серафимовича не имела ничего общего с детализацией в народнической литературе.

Характерной чертой творчества раннего Серафимовича, новаторской по сравнению с творчеством писателей-демократов 60—70-х годов, было стре-

⁸⁰ Серафимович А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 462.

⁸¹ Серафимович А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 354.

⁸² Цит. по: Фатов Н. Н. А. С. Серафимович. Л., 1927. С. 194—195.

мление выделить из массы индивидуальность, личность с ее оригинальными нравственными и общественными устремлениями. Уже в самых ранних произведениях Серафимовича проглядывает тенденция к изображению рабочего человека в многообразии его психологических движений, нравственных и социальных исканий. Эта тенденция найдет свое оригинальное и новое выражение в рассказах Серафимовича эпохи революции 1905—1907 гг.

Большой цикл произведений Серафимовича раннего периода творчества посвящен разработке старой, традиционной для демократической литературы деревенской темы. В трактовке ее также довольно отчетливо просматриваются оригинальные черты, отличающие творчество Серафимовича от народнической литературы о мужике. В крестьянских рассказах Серафимовича нет никакой идеализации общинной жизни деревни; он пишет о пролетаризации деревни, о гибели «устоев» и первых проявлениях социального самосознания русского крестьянина.

Однако в целом творчество Серафимовича раннего периода развивается еще в русле художественных традиций демократической литературы прошлого. Это сказывается и в выборе жанра, и в особенностях стиля писателя. Основные жанры Серафимовича той поры — очерк, небольшой рассказ, заметка, фельетон. Большое место занимают в произведении публицистические отступления. Более того, собственно художественные приемы изображения часто подменяются публицистическими. И в манере письма, и в стиле, и в жанровых особенностях произведений проглядывает явное воздействие семидесятников, особенно Г. Успенского. Как говорил сам писатель, он в то время «боялся яркости в красках»⁸³. Нет у него и ярких характеров. Избегая проявления авторской субъективности, он стремился к ясности, точности слова, что сказалось в лексике и в синтаксическом построении фразы.

Началом нового этапа творческого развития становится для Серафимовича 1902 год. Расширяется тематический диапазон его творчества. Серафимович пытается определить свое место в литературной борьбе, выработать отношение к современным художественным течениям и свою систему эстетических взглядов. Он пишет об искусстве, об отношениях литературы к общественной жизни. Многие заметки и фельетоны в газете «Курьер», где он сотрудничал, посвящены этим вопросам. Серафимович выступает против философских и эстетических концепций теоретиков русского декадентского искусства. Он требует от искусства отражения «неприкрашенной и грозной правды жизни», противопоставляя декадентской «новой» литературе русскую классику, теориям «чистого искусства» — идею гражданского служения. Он пишет о Толстом, Репине, Тургеневе. Говоря, что само искусство есть «кусочек жизни, вечно и неудержимо развивающейся», Серафимович убеждает читателя в непреходящей ценности традиций реализма, русской демократической эстетической мысли. В своих эстетических взглядах Серафимович развивает идеи революционно-демократической эстетики.

В этот период своего творчества Серафимович работает в тесном сотрудничестве с Горьким и под его непосредственным идейным воздействием. В сборниках «Знания» появляются все наиболее значительные произведения писателя («Среди ночи», «Похоронный марш», «На Пресне» и др.). Среди писателей-«знаниевцев» Серафимович был ближе всего к Горькому по идейной направленности творчества. В 900-е годы центральной фигурой произведений обоих писателей становится образ рабочего-революционера. В 1905—1907 гг. в творчестве Серафимовича складываются черты социалистического реализма, оригинальный стиль, в котором конкретно-реалистическое изображение событий революционной современности сочетается с высоким романтическим пафосом.

⁸³ Серафимович А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 354.

На события 1905 г. писатель откликнулся рассказами и очерками о героической борьбе Пресни, о революционных выступлениях в городе и деревне. Новое содержание и новые настроения определяют особенности художественного стиля писателя. Подчеркнуто бесстрастный тон ранних произведений сменяется повествованием взволнованным, эмоционально напряженным. Характерен для творчества писателя тех лет рассказ «Среди ночи», напечатанный в девятом сборнике «Знания» за 1906 г. Это рассказ о людях складывающегося нового социального сознания и новой психологии, которые уже не подчиняются обстоятельствам жизни, но стремятся к ее изменению, борьбе. Характеры их, сравнительно с характерами героев раннего Серафимовича, психологически сложнее, богаче, многограннее. Если раньше Серафимович не проводил различий между ремесленником и заводским рабочим, то теперь из массы рабочих он выделяет фабричных людей как вожаков движения. Основная идея рассказа «Среди ночи» заключена в утверждении общности интересов рабочих, мастеровых, крестьян — всех людей труда, выражает призыв к единству в революционной борьбе. Конкретно-исторический взгляд на процессы современности, умение уловить в них основное свидетельствовали о политической и творческой зрелости художника.

Черты творческого метода и стиля Серафимовича выразились и в другом небольшом его произведении эпохи революции — в рассказе «Бомбы». Это повествование о жизни простой рабочей женщины, которая приходит в революцию. В критике часто сопоставляли рассказ с романом Горького «Мать». Конечно, созданный Серафимовичем образ женщины-революционерки нельзя ни по широте замысла, ни по глубине психологического раскрытия характера сравнить с образом Ниловны. Серафимович обозначил лишь начало того пути, который пройдет горьковская Ниловна. Но характерно, что Серафимович, как и Горький, сумел увидеть типические черты времени, показать, как идеи революции проникают в народ, проверяются народом, как революция начинает «выпрямлять» человека, пробуждая в нем неосознанные до того огромные творческие возможности. Тема пробуждения революционного самосознания рабочего человека, народных масс становится центральной темой Серафимовича-художника.

В рассказах «Похоронный марш», «На Пресне», «Мертвые на улицах» писатель говорил о мужестве, отваге рабочих в борьбе за дело революции. В центре произведений Серафимовича — образ народной массы, почувствовавшей свою силу, осознавшей свою мощь в единстве. Этот образ получит дальнейшее развитие в романе «Город в степи» и с особенной силой будет раскрыт писателем в романе «Железный поток», в котором тема социального пробуждения человека найдет свое закономерное завершение как тема духовного прозрения народной массы, творящей революционную историю.

В творчестве Серафимовича эпохи революции по-новому раскрыта и крестьянская тема. В рассказе «Зарева» он показывает, как пробуждается деревня и включается в освободительную борьбу, как упорно ведет политическую работу на селе лодочник Афиногеныч, как в деревне появляются новые люди, готовые жертвовать жизнью за общее дело, за освобождение. Зарево пожара над монастырской усадьбой воспринимается как символ революционного зарева, поднявшегося над страной.

Рассказы Серафимовича периода революции активно способствовали формированию в народе социалистического сознания. Они характеризовались чертами нового стиля. В них появляются близкая горьковской революционной романтика, пафосные лирические отступления. Вот, например, как говорит автор в «Похоронном марше» о жертвах революции и вере рабочих в будущую победу: «Десятки тысяч людей шли, пели гимн смерти, и торжественно и могуче из могильного холма и погребального звона выростала яркая, молодая, радостная жизнь и сверкала на солнце, и играла на лицах тысяч людей, и на-

род, густо черневший вдоль улиц, несмолкаемо и иступленно приветствовал их»⁸⁴.

После поражения революции, когда многие собратья по перу, бывшие «печальники горя народного вдруг отступили от этого народа»⁸⁵, Серафимович остается верен революционным идеалам, сохраняет твердость духа, веру в новый подъем революционного движения. Оценивая уроки и опыт революции, он твердо стоит на позициях большевизма. «Главная моя задача, — говорит писатель об этой поре своей работы, — было не дать распространиться панике, показать, что народ одобряет революцию, помогает ей». И он последовательно выполняет эту задачу. В рассказе «У обрыва» рабочего, участника баррикадных боев, спасают крестьяне от преследования казаков. Слова его, обращенные к мужикам, выражают глубочайшую убежденность в правоте революции.

Революция подавлена, но подавлена временно, она жива в сердцах и думах простых русских людей, — эту идею проводит Серафимович во всем своем творчестве периода реакции. Тема революции, образ собирающейся с новыми силами демократической России становится центральным в его творчестве.

Многие рассказы писателя тех лет посвящены критике либерализма как выражения идеологии буржуазии, разоблачению либеральной фразеологии, которой прикрывается реакционная общественная деятельность (рассказы «Утро», «Любовь», «Ночной дождь», «Бриллианты», «Наваждение»). Серафимович срывает маску революционности с либеральной интеллигенции, обличал тех, кто, отходя от демократии, становился идейно и психологически на сторону реакции. Герои рассказа «Любовь» (когда-то они были революционерами, народниками) осели на берегу Дона и «перевоплотились» в прижимистых арендаторов мельницы. Серафимович пишет о таких людях с глубоким презрением. «Мышиное царство» мещан, которое в годы революции стало оплотом реакционных настроений, средой, восприимчивой ко всяким реакционным социальным и этическим учениям, подвергается беспощадному обличению («Мышиное царство» и др.). Он срывает покровы благополучия и порядочности с мещанской семейственности, быта, психологии. В рассказе «Дочь» Серафимович показывает лицемерие мещанской морали, извращение в среде собственников подлинного человеческого чувства, на месте которого — бездушные и торгашеский расчет.

После революции характерная для творчества Серафимовича тема губительной власти собственности над чувством и мыслью человека приобрела новое звучание.

Серафимович показывает, как в условиях собственнического общества человек с хорошими, здоровыми задатками теряет их, поддаваясь соблазну стать «хозяином» жизни, собственником. На эту тему в 1908 г. он пишет один из лучших своих рассказов «Пески», который очень нравился Л. Толстому. Это повествование о трагической судьбе человека из народа, соблазненного властью денег и растерявшего свои мечты о счастье и чистой любви. Поддавшись искушению стать «хозяйкой», выходит замуж за старика-мельника молодая крестьянка. И власть собственности засасывает ее, как пески. Она теряет и смысл жизни, и нравственный свой идеал. После смерти мельника история повторяется. На приманку собственности попадает молодая бабка. Снова потерянная молодость, рассеянные иллюзии, утраченные мечты о счастье. Мельница в рассказе становится страшным символом капитала, разлагающего душу человека.

Разоблачение собственничества и стяжательства было своеобразной фор-

⁸⁴ Серафимович А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. С. 146.

⁸⁵ Там же. С. 32.

мой борьбы писателя с «хозяевами» жизни, наступлением его на позиции буржуазного мира. «Тогда, в 1908 году, — писал Серафимович, — я считал своей основной обязанностью подпиливать столетний дуб собственничества всеми доступными средствами: ведь именно в этом, по моим понятиям, состояла подготовка социальной революции, т. е. главное дело революционного художника»⁸⁶. Но, разоблачая «строй души» и идеологию мещанства, Серафимович даже в этой среде видел рост новых сил и новых настроений. На веру в растущую новую силу основывался пафос критики Серафимовича.

В те годы вместе с Горьким Серафимович отстаивает в искусстве традиции реализма, гражданственности, выступая против всяких проявлений идейного и литературного ренегатства. В лекциях, которые в 1909 г. он читает в городах южной России, писатель выступает против литературного распада, общественного «мародерства», вскрывая мнимую беспартийность декадентского искусства. Он утверждает, что религиозные «искания» Мережковских и их сопутников свидетельствуют о стремлении вытравить из искусства мысль о социальной борьбе. А это, по мнению Серафимовича, особенно позорно во времена «черного молчания». Парализуя социальную волю человека, говорит писатель, декаденты дискредитируют его высокое призвание быть творцом жизни, творцом своей судьбы.

Причину распада всех нравственных идеалов прошлого в декадентской литературе Серафимович, как и Горький, усматривает в ее отрыве от народа, от демократии. А отход от демократии ведет, по его мнению, к разрушению личности самого литератора. Писатель говорил, что искусство должно вмешиваться в жизнь, способствовать ее преобразованию, формированию активной социальной психики людей. Декадентская же литература, будучи оторвана от народа и его интересов, не может, по мысли Серафимовича, «возжечь в здании искусства огонь жизни». Более того, оторванность от действительности предрешает ее собственную гибель. «Наш модернизм, как школа, как литературное течение, уже подернулся, — писал Серафимович, — мертвенной пепельностью, уже мечется в предсмертном томлении, уже тлетворно его дыхание и слышен могильный дух»⁸⁷.

Однако годы реакции все-таки оказали известное влияние и на творчество самого Серафимовича. Это влияние проявилось в таких его рассказах, как «Качающийся фонарь», «На реке». В лирическом этюде «На реке» он, игнорируя общественную проблематику, замыкался в сфере только психологических проблем. Но здоровое, крепкое, общественное всегда побеждало в творчестве писателя.

В 900-е годы растет мастерство Серафимовича-художника. В его рассказах, в отличие от произведений раннего периода, тонко раскрывается психологическое состояние героев. В обличении мещан Серафимович поднимается до сатирического пафоса, что было также новым по сравнению с произведениями его раннего творчества. В произведения о революционной народной борьбе входит революционная романтика. Разнообразными становятся жанровые формы. Кроме очерков, рассказов, фельетонов он пишет рассказы-жизнеописания, повести.

Крупнейшее произведение Серафимовича дооктябрьского периода — роман «Город в степи», над которым писатель работал с 1906 по 1910 г. Роман как бы подводил итог идейным и творческим исканиям Серафимовича за два десятилетия литературной работы. В нем автор задумал показать процесс «образования и роста буржуазии одновременно с ростом рабочего класса» и вместе с тем «беспощадное давление капитализма на рабочую жизнь». Так впоследствии объяснял Серафимович замысел произведения. Связи прошлого,

⁸⁶ Серафимович А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4. С. 472.

⁸⁷ Серафимович А. Исследования. Воспоминания. Материалы. Письма. М.; Л., 1950. С. 300.

настоящего и будущего России, дальнейшие пути развития русской жизни — проблемы всей русской литературы того времени. О путях и судьбах исторического развития России и написал свой роман Серафимович. Говоря о политической злободневности романа, «Правда» в день семидесятилетия Серафимовича писала в редакционной статье: «В 1906 г., буквально на завтра после декабрьского восстания в Москве, Серафимович начинает писать свой роман «Город в степи», роман, который до сих пор читается с глубоким волнением. В этом произведении снова утверждается революция, ее неизбежность и закономерность»⁸⁸.

В произведении писатель как бы собрал, обобщил свои многолетние наблюдения над общественными процессами русской жизни конца века. Это история развития русской действительности 80—90-х годов. Серафимович рассказал о возникновении и росте большого капиталистического города и проникающих в русскую жизнь новых социальных отношениях.

В центре романа — история жизни «хозяина» Захара Короедова, прошедшего путь от мелкого первоначальника до буржуа самого современного типа. Рассказывая о процессе становления новой формы русского капитализма, Серафимович вводит читателя в мир алчной наживы, насилия. В Короедове как бы олицетворялась сила собственности, разрушающая жизнь. Захар уже никак не связан с народными основами жизни, он совершенно лишен духа творчества. Все в его жизни подчинено интересам наживы. Чистое, светлое, человеческое — все, к чему прикасается Короедов, превращается в свою противоположность. Руки его поистине запачканы кровью и грязью. Содержатель воровских притонов и публичных домов, он разбивает семьи, губит чистые души. Став фабрикантом, Захар приобретает черты внешнего благообразия, превращается в «благодетеля» и опекуна города; но за маской социальной благопристойности и нравственности скрывается все тот же хищник, готовый преступить все нормы человеческой морали. Шаг за шагом срывает Серафимович с Захара все маски.

Как бы следуя за Горьким в анализе психологии человека из мира «хозяев», Серафимович говорит о грядущем закате миропорядка, основанного на антигуманных, античеловеческих началах. Но, в отличие от произведений Горького, роман Серафимовича осложнен некоторыми натуралистическими чертами. Подчеркивая мысль о грядущем крушении буржуазного миропорядка, Серафимович очень большое место в романе отводит натуралистическим сценам. Эти сцены должны показать биологическое вырождение семьи Короедова. Извращающая человека сила капитала трактуется упрощенно и в сюжетном развитии произведения. Захар сожительствует с собственной дочерью. Жертва этого кровосмешения — наследник дела Захара Сергей, выродок с дурной наследственностью, эпилептик. Патологическая атмосфера в семье Короедова нагнетается к концу романа до предела. Олицетворением предстоящей гибели семьи Короедова и всего мира «хозяев» предстает в романе судьба Сергея. Сценой гибели Сергея, бьющегося в падучей, и заканчивается роман.

В романе есть вторая сюжетная линия, развивая которую Серафимович определил свое отношение к роли интеллигенции в борьбе классов, в революции. Это история жизни инженера Польшова. В разработке этой линии романа заметно воздействие идей и образов Горького. В критической литературе о Серафимовиче не раз указывалось, в частности, на связь образа Польшова с образом Захара Бардина из «Врагов». Действительно, Польшов проходит, собственно, тот же путь идейного развития, что и Бардин. Он тоже «гуманист», пока отношения с рабочими не затрагивают его личных интересов; он тоже говорит о всеобщем людском счастье и сам любит значительностью

⁸⁸ Правда. 1933. 20 янв.

и «высотой» своих чувств. Но как только возникает конфликт между «хозяевами» и рабочими, маска гуманиста спадает с Польшова, меняется вся «система» его фраз. Как и Бардин, он теперь требует решительных мер пресечения забастовки. В ходе развития революционных событий Польшов капитулирует перед Короедовым и поступает к нему на службу. Но причины, приводящие Польшова к краху, не социальные, а скорее психологические. И в этом сказалось отличие Серафимовича от Горького в разработке темы. Короедов оклеветал Польшова перед женой, в семье разыгрываются страшные сцены патологической ревности. Польшов приходит в отчаяние, начинает пить, опускается, воля его слабеет. Тогда-то он и сдает свои позиции перед Короедовым. Серафимович, описывая жизнь семьи Польшова, подчеркивает всеобщий характер нравственного распада буржуазного общества.

Сдается перед силой Короедовых и бывший «революционер» Петр — зять Польшова, который когда-то вел работу среди рабочих, был народным «заступником». Писатель показывает, что интересы Петра не совпадают с интересами рабочего класса, он, как говорит рабочий Рябой, смотрит на жизнь «с другого конца». Мнимый нейтралитет либералов, подобных Петру, в классовой борьбе закономерно ведет к предательству интересов рабочего класса, как только развертываются решительные сражения.

Истинные герои романа — рабочие, пробуждающиеся к социальной работе и общественной борьбе. В романе, писал Серафимович, показаны «первые миги пробуждения классового самосознания» рабочих⁸⁹. И это писателю удалось. В последних главах романа он нарисовал картины развернувшегося рабочего движения на заводах Короедова. Социалистический характер борьбы еще не раскрывается Серафимовичем, революционная деятельность руководителей движения остается за пределами романа. Но историзм взгляда на жизнь позволил Серафимовичу показать, как одновременно с закрепощением рабочего идет процесс его освобождения от власти капитала. Короедов оказывается в конце концов бессильным перед рабочими. Революция в романе Серафимовича предстает явлением закономерным и исторически неизбежным. Движение разгромлено, некоторые бывшие революционеры отошли от борьбы, но революция развивается и в будущем победит. В этой уверенности — основной пафос романа.

Новое жизненное содержание, широта исторического фона, на котором развернуто действие, — все это определило новаторство художественного стиля писателя. Серафимович предстает здесь мастером острой социальной характеристики. Всегда ощущается, что за конфликтами персонажей, представляющих ту или иную общественную группу, за столкновениями социальных групп стоят классовые противоречия. В «Городе в степи» Серафимович предстал как оригинальный мастер коллективного образа, социальной характеристики масс. В этом отношении роман уже предвещал черты и особенности художественного стиля «Железного потока».

В 1910-е годы Серафимович становится подлинным мастером слова. Творчество писателя проникнуто историзмом; очерки и рассказы его приобретают социально-психологический характер. Как отмечалось в критике, Серафимович-рассказчик в эти годы обнаруживал явный интерес к принципам построения позднего чеховского рассказа. В раскрытии психологии человека и человеческих характеров в прозе писателя бытовая, «вещная» деталь начинает играть очень большую роль, она становится почти символической (в рассказе «Мышиное царство» и др.). Меняются роль и значение пейзажа в рассказе. Пейзаж не только параллель переживаниям героев, но он становится более многозначительным, раскрывающим перспективу жизни — пространственную и временную. Краски ярких пейзажей рассказов эпохи революции приглу-

⁸⁹ См.: Серафимович А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5. С. 352.

шены. Пейзажи рассказов 1910-х годов как бы эскизы пейзажных картин Серафимовича в «Железном потоке».

В годы первой мировой войны Серафимович в качестве военного корреспондента был на фронте. Он познакомился с Марией Ильиничной Ульяновой и под ее руководством прошел идейную и практическую школу большевизма.

Серафимович создает цикл очерков и рассказов о войне, основная тема которых — формирование революционного сознания масс под воздействием военных событий. Писатель показывает, как ненавистна война народу. В рассказах «Термометр», «Сердце сосет» повествуется о неисчислимых бедствиях, какие война принесла народу, о глубокой тревоге простого солдата за судьбу Родины. Во фронтовых очерках и рассказах художник говорит о необходимости борьбы против войны («Сверху», «На побывке»), предрекает другие, будущие социальные бои. Рассказ «Встреча» заканчивается знаменательными словами: «Как ни калечит, как ни убивает нас русская страшная действительность, как ни мучаются искалеченные, а есть жизнь, бьются сердца, и кто знает, как потрясающе будет нарушено тягостное молчание, с каким страшным грохотом рухнет строй!»

Прочная связь с революционной борьбой народа определила путь Серафимовича-художника, вступившего в литературу как писатель-демократ. Под влиянием пролетарской борьбы и идей большевиков Серафимович становится художником первой российской революции. От изображения людей труда, подавленных страшной тяжестью жизни, писатель приходит к романтизированным образам героических дружинников Пресни, видя подлинного героя своего времени в революционном рабочем, борющемся за социализм. В период мировой войны Серафимович сумел чутко уловить веяние наступающей революционной бури.

Наследуя в своем раннем творчестве традиции русской демократической литературы, испытав влияние горьковских идей, его художественных принципов, Серафимович своим, оригинальным путем пришел в искусстве социалистического реализма. После Октября писатель создает одно из классических произведений советской литературы — «Железный поток».

ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО 1892–1907 гг.

«Значение Горького заключается в том, что он является первым великим писателем пролетариата, что в нем этот класс, которому суждено, спасая себя, спасти все человечество, впервые осознает себя художественно, как он осознал себя философски и политически в Марксе, Энгельсе, Ленине»⁹⁰, — так определил место творчества М. Горького в развитии мирового литературного процесса А. В. Луначарский.

В творчестве Горького рождающаяся пролетарская литература поднимается до уровня крупнейших явлений не только русской, но и мировой литературы. Наследуя демократические традиции прошлого, опираясь на опыт революционного движения масс и идеологию революционного пролетариата, Горький становится основателем нового, социалистического искусства, в его творчестве формируются идейно-художественные принципы социалистического реализма.

Этапы идейно-художественного развития М. Горького теснейшим образом

⁹⁰ Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1964. Т. 2. С. 141.



М. Горький

связаны с этапами развития пролетарского революционного движения. Только в этой связи могут быть поняты направление и своеобразие его идейных и художественных исканий.

Первые литературные опыты М. Горького (Алексея Максимовича Пешкова, 1868—1936) относятся к 80-м годам. Он пишет стихи и поэмы, которые не были напечатаны, так как сам автор не придавал им серьезного художественного значения. 80-е годы сыграли огромную роль в идейном формировании будущего писателя. К этому времени относится первое знакомство Пешкова с народниками и марксистами. В Казани (1884—1888) он входит в кружки передовой молодежи, знакомится с марксистом Федосеевым и сам ведет революционную пропаганду. В Тифлисе (1891—1892) Алексей Пешков организует пропагандистский кружок из местной молодежи и рабочих железнодорожных мастерских. В этот же период происходит интенсивное накопление знаний. Он знакомится с русской и мировой философской и художественной литературой, с наследием революционно-демократической мысли. «К 90-м годам Горький уже обладает энциклопедической начитанностью в самых различных областях мировой культуры»⁹¹.

В печати имя Горького появляется в 1892 г.: в тифлисской газете «Кавказ» был опубликован его рассказ «Макар Чудра», подписанный *Максим Горький*. С 1893 г. Горький уже печатается в столичных газетах и журналах и газетах Поволжья («Самарская газета», «Нижегородский листок», «Волжский вестник»). С выходом в 1898 г. двух томов «Очерков и рассказов» он становится признанным писателем. Его начинают переводить на европейские языки, о его произведениях спорят в критике. Вокруг творчества Горького разгорается борьба различных идейно-художественных течений.

В первых же своих произведениях Горький выступил с решительной критикой существующих общественных порядков. Пафосом «несогласия», «отрицания» будет проникнуто его творчество 90-х годов. В 1889 г. Горький принес Короленко поэму «Песнь старого дуба». Поэма была неудачной, слабой. После критики Короленко Горький ее уничтожил, но в его памяти сохранилась строка, в которой выразилась основная мысль поэмы: «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться».

Начинающий писатель призывал к активному, действительному «несогласию» с существующей действительностью. В ранний период творчества Горький написал несколько произведений, в которых ошутимы традиции революционно-демократической сатиры, прежде всего сатиры Салтыкова-Щедрина («Разговор по душе», 1893; «Мудрая редька»; рассказы о «хозяевах жизни»). Обличая «свинцовые мерзости» жизни, художник противопоставлял им свой идеал нравственных и общественных отношений людей. В представлении молодого писателя литература должна быть «бичом» и «благородным колоколом», призывающим к действию, как писал он в одной из публицистических статей. Эта двуединая задача обусловила стилевое своеобразие произведений, характер и роль романтического, субъективно-экспрессивного начала в творчестве Горького 90-х годов.

Миросозерцание Горького было связано с начальным периодом развития массового революционного движения и эстетической идеологии пролетариата, которая на заре рабочего движения «проникнута лишь неформленными радостными предчувствиями и чаяниями, преисполнена сознания избытка накапливающихся сил и жажды дать исход этим силам... Исходя из предчувствия назревающего будущего, она окрашена элементами фантастики, она *романтична*»⁹². Это настроение самого времени и субъективное восприя-

⁹¹ Пиксанов Н. Горький и наука. М., 1948.

⁹² Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 279.

тие автором эпохи назревающих социальных бурь и отразилось в романтическом пафосе ранних произведений Горького.

Разностильность творчества молодого Горького, на которую указывали Л. Толстой, А. Чехов (не принимавшие горьковской романтики), Короленко (считавший Горького и реалистом и романтиком⁹³) и другие современники писателя, была обусловлена характером социальной и идейной жизни эпохи, а также творческими поисками писателя, острым ощущением неспособности старого реалистического метода отразить в литературе всю напряженность жизни нового времени. Это, как писал Б. В. Михайловский, и заставляло молодого писателя «обращаться и к реалистическому, и к романтическому типам искусства, которые то существовали раздельно, то образовывали сложные переплетения... в его произведениях»⁹⁴. Под пером Горького возникают произведения и целые циклы произведений, в которых реализм и романтика, стиль реалистический и идущий от традиций романтического искусства находятся в самых разных соотношениях. Однако своеобразие творчества Горького 90-х годов заключалось не только в использовании писателем-реалистом (а Горький всегда считал себя продолжателем реалистической линии русской демократической литературы) традиций прогрессивного романтизма. Уже в 90-е годы в творчестве писателя начинают проступать черты новаторского реализма, хотя это еще не было новаторство реализма социалистического. Пафос протеста и стремление пробудить в читателе активное отношение к жизни, воздействовать на его социальную психологию выразились прежде всего в героико-романтических произведениях Горького, построенных на легендарно-фантастической сюжетной основе.

В этих произведениях Горький поэтизирует яркую героическую личность с «солнцем в крови», противопоставляя ее миру мещан. Проблема отношений личности и общества находит у Горького новое, сравнительно с предшествующей литературой, разрешение. Отчетливо это выразилось в легендах о Данко и Ларре, входящих в рассказ «Старуха Изергиль» (1895). Обе легенды в конечном счете разрешают одну и ту же проблему. Легенда о Ларре направлена против лжегероики индивидуализма, которая поэтизировалась в декадентской литературе, легенда о Данко противопоставляла индивидуалистической этике героика коллективизма.

Вера Горького в возможность человеческого духа творить красоту мира, утверждение силы человека, опирающегося на коллективную волю людей, определили социальный и нравственный оптимизм его произведений.

В формировании стиля горьковских романтических произведений большую роль сыграли традиции устного народного творчества, в котором Горький искал и находил образцы активного отношения человека к жизни, социального и морального героизма. Горький всегда отмечал героическое начало устного народного творчества. В докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей он сказал: «...наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа»⁹⁵.

Ранний Горький нарочито подчеркивал связь своих романтических произведений с фольклорной традицией (подзаголовки, ссылки на источник и т. д.). Обращение к народной традиции во многом обусловило и характер художественных обобщений писателя. Героика народного творчества Горький противопоставлял современному безгеройному искусству, оптимистический пафос фольклора — декадентской пессимистической философии.

Герой горьковских романтических произведений стремится к активному деянию во имя жизни, ощущает себя ее хозяином и творцом. А это мировос-

⁹³ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 15. С. 42.

⁹⁴ Михайловский Б. В. Творчество Максима Горького и мировая литература. М., 1965. С. 10.

⁹⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 305.

приятие ведет к тому, что весь окружающий героя мир по-новому раскрывается перед ним — в блеске красок, красоте животворящих сил. В природе исчезают все полутона, ликующий свет озаряет мир, море смеется в лучах солнца, которое несет жизнь и радость.

К циклу героико-романтических произведений Горького, построенных на фольклорной основе, относятся рассказы на темы средневековья: «Слепота любви», «Возвращение норманнов из Англии», «Сказание о графе Этельвуде де-Коминь и о монахе Томе Эшере». В них отразились те же искания героических свободлюбивых характеров. Это не средневековые мистических легенд и сказаний, к которому столь часто обращались декаденты, но средневековые народного героического эпоса.

Приемы типизации в героико-романтических рассказах Горького опираются на фольклорные традиции и традиции романтической литературы. Герои их живут и действуют в некой условной среде, отвлеченной от конкретно-исторических обстоятельств жизни.

Но наряду с этими произведениями Горький создает цикл рассказов, в которых романтический герой находится в реальной жизненной обстановке. В этих рассказах («Гривенник», 1896; «О Чиже, который лгал, и о Дятле — любителе истины», 1893; «Однажды осенью», 1895) герой, оказавшись в условиях прозаической действительности, переживает крушение своей романтической мечты. Стилевой особенностью этих рассказов становится романтическая ирония. Чертами такого стиля отмечены и первые автобиографические опыты Горького — два наброска: «Биография...» и «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отошли лучшие куски моего сердца».

Поиски героического начала в самой действительности приводят Горького к созданию цикла рассказов о людях из народа, которые несут в себе высокие этические качества. Горький пишет о людях, отверженных обществом. Это бродячий люд («Два босняка», 1894; «Дело с застежками», 1895; «В степи», 1897), нищие, уличные женщины («Женщина с голубыми глазами», 1895), беспризорные дети («О мальчике и девочке, которые не замерзли», 1894). Основной пафос рассказов этого цикла — протест против существующих общественных отношений и утверждение высоких творческих возможностей человека из народа, которые раскрываются в процессе его эстетических, нравственных и социальных исканий. Этим рассказам свойственна предельная заостренность социальной критики. Здесь Горький опирается на традиции русской демократической беллетристики 60—70-х годов. К этому циклу горьковских произведений относятся «Коновалов» (1897), «Супруги Орловы» (1897) и др.

Особое место в творчестве раннего Горького занимает его первая большая повесть из народной жизни «Горемыка Павел» (1894). Она обнаруживает связи писателя с традициями литературы шестидесятников, оригинальный характер осмысления этих традиций и новаторские черты горьковского реализма. Горький разрабатывает традиционную тему в русской литературе. Это история подкидыша, его тяжелой жизненной судьбы. Но, в отличие от предшественников, Горький раскрывает характер своих героев со всей полнотой психологического анализа. Он рисует драму любви Павла Гиблого и Натальи, тщетные попытки Павла спасти девушку, которая живет «веселой жизнью», гибель Павла. Повесть строится на глубоко драматическом конфликте старых представлений о мире в сознании героя и нового, еще смутного чувства протеста против этой жизни. Драматическая напряженность психологических ситуаций в изображении человека из народа стала характерной чертой произведений Горького 90-х годов. Так построен рассказ «Коновалов», в котором автор сталкивает в сознании героя складывающиеся новые представления о мире с представлениями, воспитанными годами рабского подчинения хозяевам.

На остром драматическом конфликте в сознании героев строится рассказ «Супруги Орловы», который Горький в статье «О том, как я учился писать» привел в качестве примера реалистического рассказа раннего периода своего творчества. Это тоже история поисков человеком из народа правды жизни, попыток ответить на вопрос: в чем смысл жизни? Григорий, герой рассказа, работая в холерном бараке, видит, что нужен людям, надеется, что наконец-то нашел свою «точку» в жизни. Он трудится самоотверженно, радостно, но в конце концов приходит к выводу, что общий несправедливый порядок жизни его работа не изменит, а «ему хотелось чего-то более крупного, это желание все разгоралось в нем, мучило его и, наконец, доводило до тоски». Эта тоска ведет Орлова на «дно», где он наивно думает обрести свободу.

Свобода и воля «на дне» — ценности мнимые. Горький скептически относится к «правде» героя. Недаром Орлов придет к анархическому неприятию всякой общественной организации мира и в конце концов станет вообще ненавидеть людей. Автор подчеркивает и ограниченность «правды» жены Григория — Матрены: ее честный труд тоже ничего не изменяет в этом мире. В рассказе были заданы те социальные и философские темы, которые найдут свое решение в пьесе «На дне».

С циклом рассказов о людях из народа связаны рассказы, в которых центральной является проблема отношения к человеку. Решается она в связи с мыслью Горького о необходимости активного социального действия во имя переустройства жизни. Нужны ли человеку сострадание и утешение? Что нужнее — суровая правда или утешающая ложь? Эти вопросы, которые обретут классическую форму в пьесе «На дне», поставлены Горьким в рассказах «Каин и Артем» (1899), «Двадцать шесть и одна» (1899).

Против пассивного отношения к жизни, гуманизма сострадания была направлена «поэма» «Двадцать шесть и одна» — рассказ о людях, запертых в сыром, темном, грязном подвале пекарни, превратившихся в двадцать шесть живых машин, лишенных человеческих радостей. Но правы ли они, требуя от девушки, пришедшей в пекарню за бубликами, сострадания, утешающей сострадательной любви? Горький, как и в пьесе «На дне», до предела заострил этот вопрос в самом сюжете поэмы. Во имя сострадания эти люди потребовали от героини отказа от всех радостей жизни. И их любовь стала «не менее тяжела, чем ненависть». Когда в финале рассказа сталкиваются две правды отношения к человеку, обнаруживается вся нравственная и психологическая ущербность «правды» сострадания и утешения.

В рассказах и очерках о народной жизни Горький наследовал и развивал традиции русской демократической литературы критического реализма. В «Беседах о ремесле», рассказывая о своей жизни в Казани, о народнических кружках, Горький писал, что тогда он «... внимательно перечитал всю литературу шестидесятых-семидесятых годов»⁹⁶.

Роль Г. Успенского в истории литературы Горький считал еще недостаточно изученной. Высоко ценил он творчество «талантливого и сурового реалиста»⁹⁷, «яркого и огромного Помяловского»⁹⁸, который «первый решительно восстал против старой, дворянской литературной церкви, первый решительно указал литераторам на необходимость «изучать всех участников жизни» — нищих, пожарных, лавочников, бродяг и прочих»⁹⁹; искусство языка Лескова.

Писатели-демократы 60–70-х годов, считал Горький, «дали огромный материал к познанию экономического быта нашей страны, психических особен-

⁹⁶ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 347.

⁹⁷ Там же.

⁹⁸ Горький М. История русской литературы. Архив А. М. Горького. С. 219.

⁹⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 356.

ностей ее народа, изобразили ее нравы, обычаи, ее настроения и желания...»¹⁰⁰; они начали писать и о рабочем человеке. Этим художников Горький противопоставлял литературе позднего народничества и декадентских течений. Горькому был близок гуманистический пафос их творчества, он чувствовал себя продолжателем их дела.

Но художники-демократы оставляли на втором плане внутреннюю жизнь человека из народа. Как писал Салтыков-Щедрин в рецензии на повесть Решетникова «Где лучше?», в их произведениях не было четко выявленных характеров, они устранились от индивидуализированного изображения человека массы. Герой Горького обладает уже ярко выраженным характером, индивидуальностью. По-инному даны в произведениях Горького социальные конфликты, которые не только выражены противопоставлением социальных групп, но проецируются в духовную жизнь человека и раскрываются в борьбе старого и нового в его сознании, нравственных и эстетических воззрениях.

Особое место среди горьковских произведений о людях из народа заняли рассказы о босяках. Они сразу же вызвали споры в критике. Спорили о роли босяков в русской общественной жизни, об особенностях горьковского гуманизма, о своеобразии художественного воплощения этих образов в творчестве писателя, наконец, об отношении к ним самого автора.

Тема человека, отверженного обществом, освещалась в русской литературе задолго до Горького. К ней обращались Решетников, Левитов. В конце века, когда процесс разорения пореформенной деревни особенно усилился, она была выдвинута самой русской жизнью. В голодные 1891—1892 гг. в поисках заработка по России бродили целые армии голодающих крестьян. Эта часть русского крестьянства пополняла ряды босяков, золоторотцев, горчишников, как по-разному называли их в разных губерниях. Тема человека, выброшенного обстоятельствами жизни из общества, бродяги, босяка нашла широкое отражение и в литературе, и в живописном искусстве того времени. Однако Горький по-новому раскрывает ее. Новое было в характере оценки этого типичного для конца века социального явления. Босяки привлекли внимание Горького и как жертва социальной несправедливости, и как своеобразные носители таких черт народного сознания, которые писатель хотел противопоставить собственнической морали буржуазного общества. Такой подход к теме позволил Горькому наделить босяков чертами, которые писатель искал в человеке из народа, — свободолобием, независимостью. Однако Горький всегда отчетливо сознавал, что босяк не может быть реальной общественной силой, преобразующей мир. В этой связи В. Воровский в статье о Горьком писал, что босяки представляли для писателя не реальную, но абстрактную ценность, как носители идеи протеста. В отличие от народнической и декадентской критики, которая утверждала, что Горький в этих рассказах выступил певцом люмпен-пролетариата (Н. Михайловский, М. Меньшиков и др.), приписывала настроения босяков самому писателю, обвиняла его в нищезанстве, критик-марксист чутко уловил, что Горький уже в самых ранних своих «босяцких» рассказах показал, что босяк отравлен ядом буржуазного общества — анархизмом, социальным скепсисом, что декларируемая им «свобода» на «дне» иллюзорна. Горький не героизировал босяков.

Позднее, в «Беседах о ремесле», возвращаясь к оценке в критике этих рассказов, Горький писал: «Критика упрекала меня за то, что я будто бы «романтизировал босяков», возлагал на люмпен-пролетариат какие-то неосновательные и несбыточные надежды и даже приписал им «нищезанские настроения»... Надежд не возлагал никаких, а что снабдил их, так же как Маякина, кое-чем от философии Ницше — этого я не стану отрицать... думаю,

¹⁰⁰ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 348.

что приписывал бывшим людям анархизм «нищезанятия», «анархизм побежденных», имея на это законнейшее право»¹⁰¹.

Нищезанятские черты, которыми наделял Горький мирознание своих героев, лишь подчеркивали их анархо-индивидуалистическую настроенность, не позволяющую стать настоящими борцами за будущее.

Обостренный интерес к фигуре босняка Горький так объяснял в статье «О том, как я учился писать»: «Босняки явились для меня «необыкновенными людьми»... Я видел, что хотя они живут хуже «обыкновенных людей», но чувствуют и сознают себя лучше их, и это потому, что они не жадны, не душат друг друга, не копят денег»¹⁰².

Своеобразие горьковской трактовки образов босняков выявляется при сравнении их с образами «отверженных» у писателей — современников Горького. О босняке писали Куприн, Юшкевич, Скиталец. Куприн и Юшкевич относились к босняку с состраданием, их произведения проникнуты пафосом сострадательного гуманизма. Для Скитальца босняк, люмпен, «огарок» был реальным носителем общественного протеста. В отличие от Горького, он действительно героизировал этих людей.

Оригинальное осмысление традиций русской литературы обнаруживают и рассказы Горького, посвященные крестьянской теме. Первые очерки о деревенской жизни Горький публикует в середине 90-х годов. Они явились как бы итогом его размышлений о мужике, о крестьянской общине, о народничестве. Русская деревня конца века в изображении Горького исполнена внутренних противоречий.

Горький разрушает иллюзии народников о гармонии деревенского «мира» («Вывод», 1895; «Шабры», 1896). Картины деревенского быта в этих произведениях напоминают зарисовки сельской жизни в творчестве писателей-шестидесятников. Но основной пафос горьковских рассказов был иным. Горький писал прежде всего о духовном здоровье русского мужика, о его социальных и моральных исканиях, пока скрытых, но реальных творческих силах. Своеобразно программным произведением этой темы явился рассказ «Кирилка» (1899), который в критике о Горьком обычно связывается с рассказом Короленко «Река играет». Разрабатывая сходную тему, Горький, в отличие от Короленко, акцентирует не моральный, а социальный ее аспект, говорит о пробуждении общественного сознания русского мужика, предсказывая неизбежность взрыва противоречий русской жизни. С этой идеей соотносятся многие пейзажные картины в рассказе, приобретающие значение художественного символа. «Казалось, — пишет Горький о реке, освобождающейся ото льда, — огромное тело, пораженное кожной болезнью, все в струпуях и ранах, лежит перед нами, а чья-то могучая, невидимая рука очищает его от грязной чешуи, и казалось — пройдет еще несколько минут — река освободится от тяжелых оков и явится перед нами широкая, могучая, прекрасная, сверкнут из-под снега и льда ее волны, и солнце, прорвав тучи, радостно и ярко взглянет на нее»¹⁰³.

Новаторство Горького в 90-е годы обнаруживается и в новом идейном осмыслении традиционных тем русской литературы, и в особенностях его художественного метода и стиля.

В отличие от демократической беллетристики 60—70-х годов, для творчества раннего Горького характерно широчайшее распространение категории исключительного. Герои Горького — люди не среднего достоинства, но натуры незаурядные. Данко, Изергиль, Коновалов, Челкаш, Орлов разительно отличаются друг от друга, но у них есть общее — их объединяют редчайшие

¹⁰¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 322.

¹⁰² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 496—497.

¹⁰³ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 3. С. 441—442.

качества характера, необычные поступки. Горький стремится поставить своих героев в ситуации предельно заостренные, показать человека в переломные моменты его судьбы, его самоопределения в сложных поворотах общественной действительности.

Главным содержанием русской жизни 90-х годов стало нарастание настроений социальной активности масс, пришедших в движение. Пристрастие Горького к исключительным характерам и исключительным ситуациям во многом объясняется интенсивностью русской общественной жизни рубежа веков. Изображая даже будни мещанского быта, Горький избирает ситуации, принципиально отличающие горьковскую разработку темы от чеховских принципов ее художественного воплощения. В рассказе «Скуки ради» (1897), который в критической литературе относят к рассказам чеховской традиции, это отличие сказывается наиболее ярко. Горький повествует о любви кухарки Арины и стрелочника железной дороги, над которой «скуки ради» глумятся люди, мнящие себя гуманистами, интеллигентами. Рассказ оканчивается самоубийством Арины. Социальное противоречие получает исключительное сюжетное воплощение.

Действие горьковских рассказов построено обычно на антитезе, столкновении противоположных характеров: Сокол и Уж, Челкаш и Гаврила, Мальва и Яков, дед Архип и Ленка. Противоположность характеров определяет обостренную драматичность сюжета. Контрасты характеров подчеркиваются контрастами света и тьмы, цветовых тонов. Стилистика горьковских рассказов этого времени повышено экспрессивна, что придает повествованию особую эмоциональную напряженность.

Для творчества молодого Горького характерна живописность письма, причем Горький пользуется яркими контрастирующими красками. Мир в его произведениях либо ослепительно прекрасен, либо уродливо безобразен. Повышенную роль играл у него эмоциональный, оценивающий эпитет. Горьковская фраза в произведениях этого времени ближе всего гоголевской. Чехов советовал Горькому исключить эмоциональные эпитеты, упрощать фразу. Однако слишком значительны были события, о которых писал Горький, очень взволнован был сам художник, чтобы можно было снять эту повышенную эмоциональность стиля. Чеховскому типу образов, предельно простому, чеховской сдержанности Горький противопоставил свой стилизованный тип.

Особую смысловую роль в произведениях Горького 90-х годов играли описания природы, которая не только явилась фоном для разворачивающегося действия, но и сама как бы включалась в это действие. Пейзаж у Горького обычно имел обобщающий смысл, философское содержание. Пейзажная символика выражала авторские предчувствия социальной бури, общественного взрыва. Таковы сцена надвигающейся грозы в «Бывших людях» (1897), картины бури в «Песне о Буревестнике» (1901), грозы в «Челкаше» (1895): «Все кругом казалось напряженным, теряющим терпение, готовым разразиться какой-то катастрофой, взрывом, за которым в освеженном им воздухе будет дышаться свободно и легко».

Рассказы Горького о «хозяевах жизни» отличаются стилизованными особенностями и имеют свои традиции в русской литературе. В них социальный идеал Горького утверждается через сатирическое отрицание. Эти рассказы посвящены критике мещанского быта, психологии и идеологии мещан, интеллигенции, отрекающейся от заветов освободительного движения. В сознании Горького понятие мещанства всегда было наполнено конкретно-историческим социальным содержанием, связано с представлением об общественной силе, противостоящей освободительному движению на каждом этапе его исторического развития.

В 90-е годы Горький писал о мещанстве в связи с ренегатством буржуазной интеллигенции, отказавшейся от попыток общественного переустройства

жизни; об опошлении, измельчании человеческих чувств бывших общественных деятелей («Неприятность», 1895; «Поэт», 1896), опустошении их душ («Часы отдыха учителя Коржика», 1896). Тема омещанивания интеллигента, отказавшегося от традиций демократического прошлого, оригинально разработана Горьким в рассказе «Встреча» (1896), повествующем о встрече «успокоившегося» интеллигента с самим собой — со своими статьями, вольнолюбивыми мечтами своей молодости. Эти рассказы Горького стали своеобразными эскизами будущей пьесы «Дачники», замысел которой относится к концу 90-х годов.

Обличению быта, психологии, жизненных взглядов мещанства посвящены и собственно сатирические произведения писателя 90-х годов, построенные на фантастике и сатирическом гротеске («Фарфоровая свинья», «О черте», «Еще о черте»). Характерно, что в этих аллегорических, написанных в щедринской манере рассказах Горький сближает понятия мещанства и декадентства, считая декадентскую литературу выразительницей тех или иных граней мещанского мироощущения («Мудрая редька», «Старый год», «Разговор по душе»). В аллегории «Мудрая редька» он выступает против пессимистического восприятия жизни, основанного на мещански понятом учении о мире Шопенгауэра. «Разговор по душе» и «Старый год» в идейном, жанровом и сюжетном отношении непосредственно развивают щедринские традиции. «Разговор по душе» как бы варьирует тему сказки Щедрина «Добродетели и пороки». В этих рассказах Горький не только критикует духовный склад мещанина, лицемерие его морали, но и пытается раскрыть социальный смысл всяких индивидуалистических концепций жизни.

Эстетическая концепция Горького в 90-е годы вырабатывалась в борьбе с теориями искусства складывающихся декадентских течений. Горький был убежден, что литература должна возбуждать в читателе негодование против общественного зла и «жажду будущего». Обличение общественного зла должно сочетаться с призывом к подвигу. Таким образом, для Горького в сатирическом обличении низкого и романтическом прославлении высокого не было противоречия. В сосуществовании пафоса отрицания и пафоса утверждения было внутреннее эстетическое единство. Эти взгляды писателя на задачи литературы определили особенности всего его творчества 90-х годов, в том числе сатиры.

В горьковских аллегорических произведениях всегда сочетались два начала — критика и «поучение», призыв. Сатирическая аллегория «Разговор по душе» заканчивалась напоминанием читателю «о необходимости для жизни поступков цельных, крупных и дело жизни оживляющих». Такой же характер «поучения» имели концовки аллегорий «Грустная история», «Чась».

Стилю горьковских аллегорических произведений было свойственно столкновение полярных характеров. Это вытекало из задач, которые ставил Горький перед литературой, — она должна обличать и звать к подвигу.

Критика «хозяев жизни», буржуазной цивилизации, культуры буржуа обостряется в творчестве Горького во второй половине 90-х годов. В 1896 г. на Всероссийской торгово-промышленной выставке в Нижнем Новгороде, где Горький работал корреспондентом «Нижегородского листка» и «Одесских новостей», он познакомился со всеми слоями русских купцов и промышленников, с плодами европеизации русского капитала. Позднее он вспоминал, что 1896 г. дал ему более всего знаний о «хозяевах жизни». В рассказах «Ради них», «Колокол», «Наваждение» (1896), которые стали как бы набросками к будущему роману «Фома Гордеев», Горький нарисовал галерею предпринимателей — от мелких первоначальников до буржуа новейшего типа. В этих рассказах впервые в творчестве писателя появляется и тема поколений.

Основная мысль этих рассказов Горького состояла в том, что успехи «хозяев современного положения» толкают их к гибели: чем больше они « торже-

ствуют», тем быстрее она наступит. Эта идея раскрывается здесь, как и в романтических произведениях, средствами романтического изображения — в пейзаже, символике.

Горьковские рассказы об интеллигенции и «хозяевах жизни» тематически тесно связаны с его фельетонами 1895—1896 г., которые печатались в «Самарской газете», «Нижегородском листке», «Одесских новостях». В «Самарской газете» Горький с 1895 г. вел ежедневный фельетон «Между прочим» и отдел «Очерки и наброски». В фельетонах Иегудиил Хламида (псевдоним Горького-фельетониста), несмотря на общее либеральное направление газеты, умел провести социально заостренную мысль, вел читателя к широким общественным выводам. Источниками фельетонов были реальные события самарской жизни, материалы заседаний городской думы, местных обществ, письма в редакцию. Основная тема фельетонов — обличение мещанства, застойности обывательщины, социального «безгласия» омещанившейся интеллигенции. Во многих фельетонах говорилось о жизни «горчишников» — местных босяков. Однако в «Самарской газете» Горький лишь искал свой публицистический стиль, который окончательно сформировался в 1896 г., в нижегородский период его газетной работы. В фельетонах, очерках, статьях Горького, печатавшихся в «Нижегородском листке» и «Одесских новостях», утверждается (в противовес официальной правительственной и либеральной прессе, всячески расхваливавшей «достижения» экономики и промышленности), что нижегородская торгово-промышленная выставка продемонстрировала прежде всего порабощение труда, подавление творческих сил народа (очерки о машинном отделе и др.).

Значительное место в публицистике писателя тех лет заняли размышления об искусстве, о роли писателя в обществе. В очерках и статьях отчетливо выясняются направления идейных и творческих исканий Горького, который отстаивал принципы социальной действенности искусства, зависимость его от конкретно-исторических условий общественной жизни. В статье «Полю Верлен и декаденты» (1896) он пишет о социальных источниках французского декадентства; в очерке «М. Врубель и «Принцесса Греза» Ростана» выступает против русского декадентства в литературе и живописи. Декадентскому искусству Горький противопоставлял народное творчество, его мужественные, здоровые, оптимистические начала, традиции русской реалистической живописи, полотна Репина, Перова. Говоря о плодоносных началах русского национального искусства, он писал о социальной и нравственной бесплодности искусства декадентского, которое дает «алчущему вместо хлеба камень». Однако эстетическая программа Горького в 90-е годы еще не содержала четкой постановки вопроса о природе искусства. Она имела общедемократический характер.

По стилистическим особенностям фельетон Горького резко выделялся из современной ему фельетонистики сочетанием критического и лирического пафоса. Методы обобщения в горьковской фельетонистике были крайне разнообразны. Тон — отчетливо-иронический, причем ирония — жесткая, суровая, вызывающая, подчас нарочито грубоватая. В статьях и очерках 1896 г. Горький выступал уже как опытный публицист. Он прибегал к распространенному аналитическому изложению с широким привлечением фактического материала, сравнительных данных. Его очерки этой поры развивают традиции очерков Слепцова и Г. Успенского. Жизненные наблюдения Горького-публициста отразились позже во многих его произведениях, вплоть до «Жизни Клима Самгина»; некоторые очерки 1896 г. стали как бы набросками картин русской жизни в его последующем художественном творчестве.

С конца 90-х годов начинается новый период творческого развития Горького. К этому времени у писателя установились прочные связи с революционной социал-демократией.

В творчестве Горького социальная критика исторически конкретизируется, появляются образы революционных рабочих и революционной интеллигенции. Реальные социалистические идеалы, связанные с развитием массового революционного движения, определяют характер историзма его произведений, художественного анализа прошлого и настоящего русской жизни. В 900-е годы пролетариат начинает осознаваться Горьким как основная сила общественного развития страны.

Пытаясь показать русскую жизнь в ее историческом движении, Горький обращается к большим повествовательным формам («Фома Гордеев», 1899; «Трое», 1900) и драматургии («Мещане», 1901; «На дне», 1902; «Дачники», 1904).

В романе «Фома Гордеев», печатавшемся в 1899 г. в журнале «Жизнь», была задана тема, которая в полную силу зазвучит в творчестве Горького последующих лет, — внутреннее разложение буржуазного класса, историческая обреченность существующего миропорядка. «Фома Гордеев» стал первым романом Горького о судьбе поколений, формой которого писатель будет пользоваться и после Октября. Тема поколений давала ему возможность показать социально-исторические процессы жизни, крушение старых принципов и возникновение новых общественных групп и классов. Работу над романом Горький определил как «переход к новой форме литературного бытия»¹⁰⁴.

В романе раскрываются пути и способы первоначального накопления. Перед читателем проходит целая вереница первоначальников, которые стали «хозяевами жизни». Но на первый план выведены не эти люди, а буржуа новой формации, наследовавшие деньги отцов и воспринявшие новые методы обращения с капиталом. Центральный герой этого круга — Яков Маякин — «идеолог» и руководитель нового купечества, не только интересующийся судьбами пущенного в оборот алтына, но и рвущийся к власти, общественному влиянию. Он славит буржуазный прогресс, купеческое сословие, которое рассматривает как единственно животворную силу русской экономической и культурной жизни. Поэтому Маякин требует для купечества жизненного «простора», доли в управлении страной. Но характерно, что герой, мечтающий о государственной власти, в своей общественной программе не идет далее конституционной монархии. Горький уже в конце века сумел показать цену российского либерализма, который не мыслил «свобод» и своего дальнейшего политического существования без царизма. Задолго до революции 1905—1907 гг. Горький был убежден и убеждал читателя в невозможности единения народа с буржуазией.

Образ Маякина сразу же вызвал споры в критике. Народническая и декадентская критика вновь заговорила о нищезанстве Горького и его героя Маякина, в котором видела выразителя общественных идеалов писателя.

В цитированной выше статье «Беседы о ремесле» Горький писал, что Маякину он действительно придал черты нищезанства. Что же касается отношения самого писателя к своему герою, то здесь звучит полемика Горького с философией Ницше, которую писатель всегда считал философией «хозяев», оправдывающей их власть над людьми.

Критически относясь к социальной философии и общественной практике Маякина, Горький не возлагал надежд и на молодое поколение купечества. Тарас Маякин, Африкан Смолин и Любовь Маякина не внесут в жизнь ничего нового. По крови и духу они дети Маякина, которые отошли от него лишь на время, а затем возвращаются в отчий дом. «Трезвеет» и идет по пути предпринимательства Тарас, бывший революционер; Любовь вступает в выгодный брак со Смолиным. Заканчивается роман единением старых и молодых Маякиных и открытием дела «Тарас Маякин и Африкан Смолин».

¹⁰⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 81.

В романе намечена и тема бездушия, шиничной бесчеловечности европеизированной буржуазной интеллигенции — тема, которая станет одной из центральных в пьесе «Варварь».

Вопрос о взаимоотношениях интеллигенции и народа, о роли интеллигенции в общественной жизни страны, стоявший перед всеми честными русскими интеллигентами предреволюционного времени, в романе решается в связи с образом Ежова, демократически настроенного журналиста, выходца из народной среды. Горький показал глубокую противоречивость социальной психологии таких людей, как Ежов. Выходец из народа, он, в сущности, не выполняет своего призвания — служения народным интересам. Не соглашаясь с порядком «хозяев», он не видит путей и к рабочему человеку, не знает, «к чему прилепиться душой». Это интеллигент на идейном распутье. Но в речах Ежова о жизни и ее смысле, о человеке слышатся иногда мысли самого Горького.

Многие образы интеллигентов в творчестве Горького 1900—1910-х годов будут связаны с этой фигурой искателя своего места в жизненной борьбе: и демократически настроенные интеллигенты в пьесах «Дачники» и «Варварь», в речах которых те же драматические раздумья о бессмысленности жизни вне народных интересов, и интеллигенты-ренегаты, не выдержавшие испытания временем, отказавшиеся от идеи служения народу; дальнейший путь их — в лагерь реакции.

Однако художественная идея романа не ограничивается этими проблемами. В центре его — образ Фомы Гордеева.

В письме к издателю С. П. Дороватовскому Горький говорил о замысле романа: «Эта повесть... должна быть широкой, содержательной картиной современности, и в то же время на фоне ее должен бешено биться энергичный здоровый человек, ищущий дела по силам, ищущий простора своей энергии. Ему тесно. Жизнь давит его, он видит, что героям в ней нет места, их сваливают с ног мелочи, как Геркулеса, побеждавшего гидр, свалила бы с ног туча комаров»¹⁰⁵.

Горький противопоставил Фому Гордеева и старому и молодому поколению купечества. Фома как характер — явление исключительное. «Фома, — писал Горький, — не типичен как купец. В этой среде он — белая ворона». Но он типичен в широком человеческом плане, как носитель высокого морального идеала, перед которым открылась несовместимость человеческого и собственного начала жизни.

Фома несовместим с античеловеческим миром собственников и закономерно должен «выломиться» из него. Субъективные попытки его совместить несовместимое — человеческое и собственническое — заранее обречены, как обречен на поражение его бунт, протест одиночки, против «хозяев жизни». Несоединимость этих начал была намечена Горьким уже в характере Игната Гордеева. Купец в первом поколении, вышедший из народной среды, Игнат чувствовал еще красоту жизни и радость творческого труда. Он мог чувствовать, что по весне «укоризненно-ласковым веяло на душу с ясного неба», но уже начинал понимать, что становится «не хозяином своего дела, а низким рабом его». Это противоречие, составляющее существо духовной драмы Игната, в характере Фомы — противоречие трагическое. Мечты о красоте мира, естественные человеческие чувства столкнулись с реальной действительностью. Позднее Фома обнаруживает, что в окружающем его мире извращены все человеческие ценности. Чувство Медынской, в которое он поверил как в подлинную любовь, оказывается фальшивым. Простое и естественное требование человечности, с которым Фома обращается к людям, воспринимается в мире собственников как нечто неестественное и ненормальное. Эта

¹⁰⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 4. С. 441.

мысль Горького находит воплощение в сюжете романа — «хозяева» объявляют Фому сошедшим с ума.

Трагедия Фомы в том, что он ничего не может противопоставить аморальной силе этого мира. Он бунтует, но бунт его заранее обречен, ибо это бунт слабого одиночки. «Я пропал, — говорит связанный купцами Фома. — Только не от силы вашей... а от своей слабости...»

Через образ Фомы передается авторское ощущение близкого распада буржуазного миропорядка. Образ героя явно романтизирован. Постоянно подчеркивается напряженность его чувств, заостряется психологическая трактовка характера. Действительности натуры Фомы соответствует стремительное сюжетное развитие романа, отражающее напряженность и драматический характер нравственных исканий героя. Драма Фомы показана Горьким на широком фоне русской народной жизни, которая и несет, по мысли автора, подлинно здоровые, животворящие начала мира. В народной массе ищет Фома носителей нравственных идеалов, в народной жизни видится ему и сила, и смысл. Как и в ранних рассказах Горького, в романе большую смысловую социально-философскую нагрузку несут пейзажи. Опозтизированная народом Волга, на фоне которой разворачивается действие, вырастает здесь в символ народной жизни¹⁰⁶.

В «Фоме Гордееве» Горький впервые изобразил коллектив рабочих, выделив его из народной массы. Развертывая критику буржуазного миропорядка, предсказывая грядущее революционное развитие жизни, писатель как бы провидит ту социальную силу, которой в истории будет суждено сыграть решающую освободительную роль. В творчестве Горького по-новому начинает звучать тема труда — говорится о великих возможностях «выпрямления» человека в труде, коллективного творческого «делания».

В повести «Трое» (1900—1901) заостряется и по-новому решается намеченная в «Горемыке Павле» и «Фоме Гордееве» проблема несоответствия существующих социальных и нравственных норм жизни стремлению человека «жить по-человечески чисто, честно, весело»; перекликаются с сюжетными линиями этих произведений и сюжетные ситуации повести. В повести «Трое» задан тот же вопрос, что и в «Горемыке Павле»: в чем смысл и правда жизни человека, что для него нужнее — истина, какой бы она ни была, или иллюзия?

Повесть представляет собой историю жизни трех молодых людей, каждый из которых с детства напряженно, страстно ищет правду. Все они люди одной и той же трудовой среды.

В центре повести судьба Ильи Лунева, через восприятие которого Горький показывает жизненные события и душевный мир других героев. Судьбы трех друзей различны, но они типичны для мелкобуржуазной городской среды того времени. Типичны и пути их социальных и нравственных исканий.

В людях этой среды здоровые чувства и стремления уживались с собственническими мечтами и тенденциями. На таком конфликте построен и характер Лунева, в котором борются в непримиримом противоречии чувства хозяина и труженика. Неразрешимость этого драматически нарастающего в душе Ильи противоречия создает напряженный трагизм образа, взрывом несоединимых начал в душе героя заканчивается повесть.

Первый этап жизненного пути Ильи — путь в «люди». С юных лет мечтает он, видя тяготы окружающего, о жизни «чистой», «благодатной», обеспеченной и стремится к обогащению, хотя с самого первого шага смутно понимает, что путь этот связан с моральным падением. И чем ближе Илья к своему идеалу, тем ниже морально падает он сам.

Кульминация повести — убийство Луневым купца Полуэктова, убийство для Ильи случайное, непреднамеренное, но внутренне логически им завер-

¹⁰⁶ См.: Михайловский Б. В., Тагер Е. В. Творчество М. Горького. М., 1969.

шается целый этап жизни героя. Дело в том, что Лунев, как и Фома Гордеев, искал в жизни смысла и правды. Своей собственной жизнью он хотел ответить на вопрос, который мучил и его, и его товарищей, — как жить? Илья понимает, что он и его друзья в тупике. Старая, измученная жизнью Матица рассказывает ему, как продали подругу его детских лет старому мужу-извергу. Его друг Яков запутался в попытках объяснить жизнь волей божественного промысла и медленно угасает, замученный своим отцом — кабатчиком. Любимая Луневым женщина становится содержанкой богатого купца Полуэктова. И Полуэктот стал для Ильи как бы воплощением того зла жизни, что обрушилось на них. Илья убил его не из ревности, не с целью грабежа: это взрыв ненависти к тем, кто «душит» их, это вызов судьбе. На деньги Полуэктова Илья открыл мелочную лавочку. Это был еще один шаг к разрушению иллюзий о чистоте жизни «хозяев». Оказалось, что чистота и благообразие — маска, которой прикрыты аморальность, обман, преступление. И Илья бунтует против мира «благополучных» «хозяев». Финал повести, сцена вечеринки, на которой он признается в убийстве, обличая социальную и нравственную философию мещан, — своеобразная вариация сцены на пароходе из «Фомы Гордеева». Но бунт Лунева так же безрезультатен, как и бунт Фомы. Это признает он сам: «Кабы знал я, какой силой раздавить вас можно! Не знаю!» В этом «не знаю» — драма Ильи. Мечта о достижении человеческого счастья в рамках существующего миропорядка оказалась несостоятельной.

Как и Фома Гордеев, Лунев — характер исключительный по силе отрицания, напряженности духовной жизни, обостренной реакции на события. Этим образом как бы завершается горьковская галерея бунтарей — людей, стоявших на переломах судьбы, не знавших, но напряженно искавших путей к правде.

В повести три героя, и каждый из них проходит свой путь в поисках правды жизни.

Друг детства Ильи Яков Филимонов — носитель своеобразного учения о непротивлении, христианского гуманизма. Ужас окружающего раздавил его волю ко всякому сопротивлению. В тоскливом желании спрятаться от жизни он погружается в мистику, ищет утешения в религии. Но по логике жизни, как показывает Горький, позиция непротивления всегда приводит к оправданию зла.

Эта мысль реализуется в сюжетном развитии повести. Яков осознает всю неправду жизни отца, по копейкам грабящего людей, но всецело подчиняется ему: за трактирной стойкой он повторяет жизненную практику родителя. В дальнейшем, в других своих произведениях, Горький покажет, как непротивление может привести человека к нравственному и политическому предательству (повесть «Жизнь ненужного человека»).

Горький намечает в повести и третий путь для человека из народной среды — путь Павла Грачева. Образ Грачева — веха в развитии образа положительного героя дооктябрьского периода творчества писателя¹⁰⁷. Горький, показав путь исканий Грачева, отразил типичный для того времени процесс вызревания в сознании человека «из низов» социальных и нравственных идеалов. Павел сталкивается с теми же явлениями жизни, что и Лунев, с той же жизненной несправедливостью, но, в отличие от Ильи, его ни в какой степени не привлекает мир мещанского благополучия, он страстно ненавидит «хозяев жизни». Под влиянием социалистических идей в герое пробуждается общественное сознание, которое определит его дальнейшую судьбу — путь в революцию. В повести появляются и первые в горьковском творчестве образы революционеров-интеллигентов. Социалистка Софья Медведева в сюжете по-

¹⁰⁷ См.: *Овчаренко А. И.* О положительном герое в творчестве М. Горького 1892–1907: Статьи. М., 1965.

вести играет небольшую роль, но она вводит Павла в круг демократически настроенной молодежи, приобщает к революционной работе. Так в повести, наряду с усилением конкретно-исторического звучания социальной критики, усиливается и позитивное начало.

Значительное место в повести заняла полемика Горького с идеями моралистического учения Толстого и Достоевского. Эта полемика, начавшаяся в творчестве Горького еще с середины 90-х годов, в повести «Трое» впервые нашла развернутое художественное выражение.

В 90-е годы, говоря о реакционной сущности моралистического учения Достоевского, Горький писал и о связанных с этим учением особенностях творчества Достоевского-художника, который отказывался от социального подхода к явлениям и обосновывал характеристики героев и их поступков существованием вечных метафизических начал, присущих природе человека. Спор с Достоевским имел в то время для Горького актуальное значение. Идеи Достоевского, подхваченные и переосмысленные ренегатиствующей интеллигенцией предреволюционной эпохи, стали не только историко-литературными, но и реальными фактами современной идеологической борьбы.

В начале 90-х годов появилась книга В. Розанова «Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Очерк критического комментария», в которой Достоевский трактовался как религиозный мыслитель; затем вышли в свет работы Д. Мережковского о Толстом и Достоевском. Горький в повести «Трое» поставил главного героя в ситуации, сходные с теми, в которых оказывались герои Достоевского, задал те же вопросы, которые волновали Достоевского, — о смысле и цели человеческой жизни, и дал свои ответы на них. Горьковское обоснование системы взглядов Лунева на жизнь как бы полемически заострено против философской теории Раскольников — героя «Преступления и наказания» Достоевского. Горький ведет своего героя не к признанию, а к отрицанию идеи божественного промысла, более того — к отрицанию бога. Полемизируя с христианской доктриной Достоевского, его призывом к «гордому человеку» смириться, Горький утверждает возможность и право человека понять законы, по которым развивается человеческая жизнь, найти основанный на разуме, а не на религии выход из ее социальных тупиков.

Если истину жизни человека Достоевский видел в отказе от активной социальной борьбы и звал к смирению, к принятию страдания, то Горький доказывал необходимость социальной активности человека в борьбе за социальное и духовное самоопределение. Раскольников и Грачев, Соня Мармеладова и Софья Медведева несли в мир противоположные нравственные идеи. Герои Достоевского — идеи смирения и покаяния, герои Горького — социальной и нравственной активности. Тоскливому примирению с жизнью Якова, анархической беспочвенности бунта Лунева Горький противопоставляет социальную позицию Павла, идущего к сознательной революционной борьбе.

В начале 900-х годов Горький обращается к драматургии, видя в театре трибуну, с которой он мог бы непосредственно обратиться к массовому демократическому читателю. Интересу Горького к драматургии во многом способствовало и его сближение в это время с труппой Московского Художественного театра. Влияние было взаимным. По словам К. С. Станиславского, горьковские пьесы положили начало «общественно-политической линии» Московского Художественного театра.

Первым произведением Горького-драматурга была пьеса «Мещане» (1901). (Первоначальное название ее — «Сцены в доме Бессеменовых».) Буржуазная критика пыталась ввести пьесу в русло драматургии общедемократического направления, истолковывая тему «Мещан» как традиционную тему столкновения «отцов» и «детей». Пьеса Горького чаще всего сравнивалась с пьесой Найденова «Дети Ванюшина». Однако сходство было лишь тематическим,

внешним. В горьковской пьесе иная, чем в пьесе Найденова, расстановка общественных сил, строится она на ином конфликте, исполнена иного идейного пафоса.

Основной конфликт пьесы Горького — столкновение мира мещан-собственников с противостоящим ему лагерем Нила, буржуазной идеологии и этики с новыми взглядами на мир и человека, формирующимися в среде передовой демократической интеллигенции. Конфликт «отцов» и «детей» отодвинут на второй план, более того, он несущественный, временный. Горький подчеркивает внешний, комический его характер. Это «комедия» временного ухода либеральных «детей» и их возвращения. Разделение сил происходит в пьесе не по признакам поколений, а по признакам социальным и идейным. На одном полюсе — Нил и Поля, к ним тянутся демократически настроенные интеллигенты, на другом — Бессеменовы (и старшего и младшего поколений). Конфликт в семье Бессеменовых не имеет в этой борьбе принципиального характера.

Пьеса строится на идеологических спорах, столкновениях различных идейных платформ. Введя тему «отцов» и «детей», Горький подчеркивал несущественность идеологических расхождений в лагере Бессеменовых. Молодое поколение — и Петр, и Татьяна — ощущают наступающую ломку русской жизни. Петр даже был «гражданином полчаса»: пропагандировал радикальные взгляды, исключен из университета за участие в студенческих беспорядках, — но... раскаялся и «отрезвел». Татьяна в поисках смысла жизни тоже пыталась сблизиться с радикально настроенными интеллигентами, но ее «тоскливый» бунт против «отцов» быстро иссяк: она смирилась и вернулась «домой».

Зорко провидит судьбу Петра и Татьяны Тетерев. «Он не уйдет далеко от тебя, — говорит Тетерев старику Бессеменову о Петре. — Он это временно наверх поднялся, его туда втащили... Но он сойдет... Умрешь ты — он немножко перестроит этот хлев, переставит в нем мебель и будет жить — как ты, — спокойно, разумно и уютно... Он ведь такой же, как и ты...» В отличие от Найденова, который в пьесе «Блудный сын» разрабатывал тему ухода и возвращения блудных «детей» с позиций абстрактного гуманизма, всеобщего сострадания к людям, разобщенным условиями жизни, Горький трактовал эту тему в политическом плане, связывая ее с темой буржуазного индивидуализма как идеологического выражения умонастроения мещан.

Он изобличал мещанскую природу буржуазного индивидуализма, анархических теорий «свободы личности». Эта тема связана прежде всего с образом Петра Бессеменова, который во имя пресловутой «свободы личности» поднимает бунт против старика Бессеменова. Но «свобода личности», как выясняется в ходе развития действия, понимается им как свобода от общественного служения, исполнения гражданского долга. Обосновывая свою позицию, Петр заявляет: «Я... не хочу... не обязан подчиняться требованиям общества! Я — личность! Личность свободна...» Логика дальнейшего развития социальной психологии Петра закономерно должна привести к разрушению его личности, которую он пытался утвердить. Таким образом, Горький в пьесе разоблачал и мещанство, и критику мещанства с позиций буржуазного индивидуализма, столь модную в русской буржуазной философии и декадентской литературе конца века.

Горький утверждал, что критика мещанства с позиций индивидуализма на данном этапе развития русской демократии и русской демократической мысли, в сущности, включалась в борьбу против освободительного движения, против подлинного социального раскрепощения личности.

В историко-литературных и критических работах о Горьком всегда подчеркивались связи горьковской драматургии с идейно-художественными принципами драматургии Чехова.

Пьеса «Мещане» обычно сопоставляется с «Тремя сестрами». Тема мещанства и напряженного ожидания будущего — в центре обеих пьес. Но если в пьесе Чехова мещанство наступает, то в горьковской пьесе складывается другая ситуация: активно наступает на весь уклад жизни новая сила — новые люди, у которых мечта о будущем опирается уже на твердые основания в настоящем. Как остроумно заметил в одной из своих работ о драматургии Чехова В. В. Ермилов, новые люди становятся хозяевами в «доме», который и у Чехова, и у Горького имеет не только реальное, но и широкое обобщающее значение — как символ самой жизни.

В области драматической формы Горький, автор «Мещан», следует за Чеховым: отказывается от интриги, необычных ситуаций. Конфликты в пьесе зреют в повседневном течении самой жизни. Но Горький обнажает расстановку социальных сил, противостояние идейных концепций. Основной конфликт «Мещан» отчетливо выражен в идейной борьбе. Позиция автора определяется отношением к героям — носителям тех или иных общественных и нравственных идей.

В пьесе лагерю мещан противостоит Нил — человек, как говорил Горький в письме к Станиславскому, «спокойно» уверенный в своей силе и в своем праве перестраивать жизнь и все ее порядки по его, Нилову, разумению»¹⁰⁸. Образ Нила был взят Горьким непосредственно из жизни. Пьеса задумана под впечатлением развернувшихся выступлений рабочих. В частности, в ней получили отражение события политической стачки Тифлисских железнодорожных мастерских в августе 1900 г. В образе Нила Горький сумел показать тот тип русского рабочего человека, который жадно тянется к знанию, участвует в кружках, читает социалистические газеты и книги. Протест его против порядков жизни имеет принципиально иной характер, чем бунт героев-одиночек ранних произведений Горького. Выходец из народа, Нил в своем протесте опирается на реальные процессы революционного развития жизни.

Образ Нила стоит первым в галерее горьковских образов рабочих-революционеров. Разделяя жизнелюбие Нила, его мечту о будущем, тянутся к нему демократически настроенные интеллигенты — Шишкин и Цветаева. Группа этих персонажей будет все более пополняться в последующих горьковских драмах — «Дачники», «Варварь», «Дети солнца».

Действующие лица пьесы характеризуются Горьким в связи не только с их общественной позицией, но и с их философскими и эстетическими взглядами, этой позицией определяемыми. Нил исполнен радостного мироощущения, оптимизма. Он верит в человека, в его разум, созидательные возможности. В этом ему близки Поля, Шишкин, Цветаева. Оптимистической жизнеутверждающей философии Нила противостоит пессимистическое восприятие жизни Петром и Татьяной. Они страшатся будущего, оно представляется им таким же безрадостным, как и настоящее. Этот социальный пессимизм влечет за собой приверженность Петра к философским системам, обосновывающим бесперспективность борьбы за социальное переустройство мира, оправдывающим ренегатство и общественную пассивность. Такая философия жизни определяла и характер восприятия Петром и Татьяной культуры, искусства. Если Поля славит героическое в жизни и ей близко высокое романтическое искусство, то Татьяна скептически относится к романтическим и героическим началам и в жизни, и в искусстве. Со спора о героике в жизни и искусстве и начинается пьеса.

Особое место в «Мещанах» занимают персонажи, которые как бы связывают пьесу, с одной стороны, с «босаячками» рассказами Горького 90-х годов, с другой — с пьесой «На дне». Это певчий Тетерев и «вольный птицелов» Перчихин, силой социальных обстоятельств сброшенные на «дно» жизни. Они то-

¹⁰⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 219.

же протестуют против несправедливости мира, но, в отличие от Нила, протест их ограничен отрицанием. Перчихин, отец Поли, видит неправду Бессеменовых, симпатизирует Нилу, но постоянно стремится уйти от борьбы, от спора. У него нет никакой положительной программы жизни.

Тетерев ненавидит мещан, их «звериный» ум и их повадки, но он тоже не хочет включаться в развернувшуюся борьбу. «Я сам по себе», — таков его жизненный принцип. Правда его, как и Сатина в пьесе «На дне», — в отрицании, в «свободе нехотения», но эта правда ограниченная, что признает и сам Тетерев. Характерно, что борьба, которая развернулась в критике вокруг «боссяцких» рассказов Горького, нашла свое отражение в оценках идей и образов «Мещан». Народнические, либеральные и декадентские критики вновь заговорили о нищезанстве Горького, о его люмпен-пролетарских пристрастиях. Н. К. Михайловский¹⁰⁹, например, отрицая новаторский характер образа Нила, вводил его в круг образов мещан. О мещанстве же Михайловский говорил как о самом широком слое общества. Оригинальная фигура виделась критику лишь в Тетереве, ибо, по мысли Н. К. Михайловского, Тетерев близок сердцу автора.

«Мещане» явились вехой в развитии горьковского реализма. Вводя в литературу образ революционера-пролетария, писатель разрабатывал утверждающие начала реалистического искусства.

Пьеса «На дне», написанная в течение зимы и лета 1902 г., принесла Горькому мировую известность. Она была откликом писателя на самые актуальные социальные, философские и нравственные проблемы времени. Идеологическая злободневность сразу привлекла к пьесе внимание русской общественности. Вокруг нее развернулась острая борьба различных идейных течений.

Пьеса была разрешена к постановке (причем с большими изъятиями) только Художественному театру, и то потому, что власти, как вспоминал В. И. Немирович-Данченко, рассчитывали на ее провал. Буржуазные критики писали о натурализме пьесы, о «лубочно-боссяцком романтизме» писателя. Критики реакционно-монархического направления усматривали в ней революционную проповедь, подрывающую общественные устои. Либеральная критика, фальсифицируя идейное содержание пьесы, представляла писателя проповедником христианской морали, говорила о появлении в творчестве Горького «каратаевского начала примирения». Критики-народники подвергли сомнению реалистическое содержание творчества Горького, а его гуманизм расценили как гордое презрение к маленькому человеку (Н. К. Михайловский и др.). Особенно ожесточенными были нападки критиков декадентского лагеря на пьесу и ее автора. И это не случайно. В среде буржуазной интеллигенции усилились мистические искания, попытки «обновить» религию новейшей идеалистической философией, модернизировать моралистическое учение Достоевского и Толстого. К религиозному идеализму склонялись Мережковский и бывшие «легальные марксисты» — Бердяев, Булгаков, Струве. Философская идея пьесы была им враждебна. Недаром в работе «Чехов и Горький» Мережковский объявил анархистами, антиподами нового христианского учения, им создаваемого, и Горького, и Луку.

История борьбы вокруг пьесы подчеркивает идейную актуальность произведения.

Тематически пьеса завершила цикл произведений Горького о «боссяках». «Она явилась итогом моих почти двадцатилетних наблюдений над миром ... «бывших людей»¹¹⁰, — писал Горький. По мере того как формировалось социальное сознание Горького, идеалы писателя находили воплощение в обра-

¹⁰⁹ Русское богатство. 1902. № 4.

¹¹⁰ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. С. 423.

зах передовых рабочих, становилась более глубокой в сравнении с рассказами 90-х годов и социально-психологическая характеристика представителей «босяцкого анархизма».

Как известно, В. И. Ленин говорит об анархизме как вывороченном наизнанку буржуазном индивидуализме, как выражении психологии «выбитого из колеи интеллигента или босняка»¹¹¹. В изображении Горького анархические протестанты-«босяки» были сродни выбитым «из колеи» интеллигентам. «Когда я писал Бубнова, — отмечал Горький, — я видел перед собой не только знакомого «босняка», но и одного из интеллигентов, моего учителя. Сатин — дворянин, почтово-телеграфный чиновник, отбыл четыре года тюрьмы за убийство, алкоголик и скандалист, тоже имел «двойника» — это был брат одного из крупных революционеров, который кончил самоубийством, сидя в тюрьме»¹¹². В этом смысле горьковские обитатели ночлежки — типы, в которых писатель дал огромные социально-философские обобщения.

Пьеса была написана в период острого промышленно-экономического кризиса, который разразился в России в начале XX в. В ней нашли отражение действительно имевшие место факты и события современности. В этом смысле она явилась приговором социальному строю, который сбросил многих людей, наделенных умом, чувством, талантом, на «дно жизни», привел их к трагической гибели. Живые картины нечеловеческих условий жизни с беспощадной правдой говорили о начавшемся процессе разложения всей общественной системы, в которой рядом с сытой благоустроенностью «хозяев» существовал мир неизбывной нищеты и страдания, втоптаных в грязь человеческих надежд и идеалов. У людей этого мира не осталось ничего, даже имени. Но и к ним тянутся лапы хищников костылевых. Предельно заостряя эту тему, Горький обнажает бесчеловечность психологии и морали стяжательства. Так развивается в пьесе горьковская критика буржуазного миропорядка и собственности.

Силой обличения пьеса возвышалась над всеми произведениями Горького 90—900-х годов. Горький утверждал, что общество, исказившее в человеке все человеческое, существовать не может.

С проблемой «дна» и «хозяев», которая получает в пьесе острое политическое звучание, органически связана основная проблема пьесы и одна из «сквозных» во всем творчестве Горького — проблема гуманизма. Горький всегда выступал против «обидной людям» проповеди утешения. Каковы бы ни были проявления утешительства, он видел в них лишь форму примирения с действительностью. Проблема утешающих иллюзий — содержание многих произведений писателя 90-х годов («Болесь», «Проходимец», «Читатель» и др.). Но ни в одном из них она не была разработана с такой полнотой, как в пьесе «На дне». Горький разоблачал утешительство в самых различных его идеологических проявлениях и осуждал тех, кто поддавался иллюзиям утешителей. В пьесе впервые в своем творчестве Горький поставил в связь философское и политическое содержание утешительства.

Герои пьесы — Актер, Пепел, Настя, Наташа, Клещ — стремятся вырваться на волю с «дна» жизни, но чувствуют собственное бессилие перед запорами этой «тюрьмы». У них возникает ощущение безысходности своей судьбы и тяга к мечте, иллюзии, дающим хоть какую-то надежду на будущее. Когда же иллюзорность надежд становится очевидной, эти люди гибнут. Утрата надежды вызвала смерть его души, сказал Горький о судьбе Актера¹¹³. Упорно работает, страстно хочет вернуться к трудовой жизни Клещ. Действительность разбивает его иллюзию добиться правды только для себя. «Основной

¹¹¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 378.

¹¹² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 26. С. 423—424.

¹¹³ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 241.

вопрос, который я хотел поставить, — говорил Горький о содержании пьесы в интервью 1903 г., — это — что лучше, истина или сострадание? Что нужнее? Нужно ли доводить сострадание до того, чтобы пользоваться ложью, как Лука? Это вопрос не субъективный, а общефилософский»¹¹⁴.

Этот философский вопрос выходил далеко за пределы «дна». Позднее, в статье «О пьесах», Горький говорил, что имел в виду не только «нижние», но и «верхние» этажи русской жизни, «жителей» ее, звавших к покорности обстоятельствам, проповедовавших идею сострадания человеку. Вокруг вопроса, что лучше — истина или сострадание, и разворачиваются в пьесе горячие споры о человеке, о смысле и правде жизни, о путях к будущему.

Носителем идеи утешающего обмана в пьесе предстает Лука. Принцип его отношения к человеку — идея сострадания. Практическим выражением ее становится утешающий обман, утешающая иллюзия, во имя которой можно всегда пожертвовать страшной, угнетающей человека правдой жизни. Обращаясь к Пеплу, Лука спросит: «И... чего тебе правда больно нужна... <...> На что самому себя убивать?» Это и есть основной вопрос пьесы, сформулированный Горьким, — что нужно человеку, правда, как она ни тяжела, или сострадание? Что есть человек — творец жизни или раб ее? Этот вопрос как бы задается каждому из обитателей ночлежки, на каждом проверяется возможный результат утешающего сострадания. Философия Луки разоблачается жизнью.

Всем ходом пьесы Горький показывает антигуманность пассивного сострадательного гуманизма.

Субъективно Лука — носитель идеи такого гуманизма — честен, вызывает симпатию даже угрюмого Клеща; он хочет помочь людям, внушив им, пусть иллюзорную, надежду на будущее. На пороге ночлежного дома он появляется со словами участия, сочувствия. С первых его слов и начинается спор о человеке и отношении к человеку. Для Луки человек слаб и ничтожен перед обстоятельствами жизни, которые, по его мысли, изменить нельзя. А если так, надо примирить человека с жизнью, внушив удобную для него утешающую «истину». И таких истин оказывается столько, сколько жаждущих ее найти: истина и правда жизни становятся понятиями относительными. С этим принципом отношения к человеку и подходит Лука к каждому обитателю ночлежки — Анне, Пеплу, Наташе, Актеру, создавая для них иллюзию о счастье. И оказывается, что даже в этом мире, где сострадание было бы естественным выражением гуманного отношения к человеку, утешительная ложь ведет к трагической развязке. И она наступает в четвертом акте пьесы. Иллюзии рассеялись. Чем слаше был «золотой сон», навеянный старцем, тем трагичнее оказалось пробуждение — ночлежники впадают в отчаяние. Гибнет Актер, мечется Настя. Ночлежка являет собой картину полного разрушения. Характерна авторская ремарка к четвертому акту: «Обстановка первого акта. Но комнаты Пепла нет, переборки сломаны. И на месте, где сидел Клещ, нет наковальни... Ночь. На дворе ветер». Заключительный аккорд пьесы — смерть Актера. Так ход реальных событий приводит к разоблачению попыток Луки примирить человека с жизнью.

В свое время о философии пьесы и образе Луки было много споров и в русской, и в западной критике. Указывалось на сложность, противоречивость отношения к Луке самого автора, горьковский образ сопоставлялся с образами Толстого и Достоевского. Действительно, характер Луки психологически сложен и не поддается однолинейному истолкованию.

В 20-х годах Горький попытался «выпрямить» образ Луки в сценарии «По пути на дно», написав как бы предысторию персонажей пьесы. Лука в этом сценарии — прижимистый деревенский староста, который, спасаясь от гнева

¹¹⁴ Цит. по: «На дне» М. Горького: Материалы и исследования. М.; Л., 1940. С. 223.

и мести односельчан, становится странником, постоянно «лукавящим» старцем. Но это уже другой образ.

Лука из пьесы «На дне» полемичен по отношению к героям Толстого и Достоевского. Философия и практическое поведение его явно компрометировали их моралистическое учение, идеи смирения и непротivления.

Горький, вводя в конкретные условия современного бытия нравственные идеи Толстого и Достоевского, показывал ложность их абстрактной правды. Горький разоблачал не только идеологию, но и психологию утешителей. Не случайно наделил он Луку психологией раба. Лука всегда смиряется перед силой, всегда старается быть в стороне от спора, а в третьем акте трусливо и незаметно исчезает, как бы испугавшись последствий дела своих рук. Горький тем самым подчеркивает тесную связь рабской психологии с теорией жизни Луки, психологии раба и идеологии непротivления. Эта мысль выражена в известном афоризме Сатина: «Кто слаб душой... и кто живет чужими соками — тем ложь нужна... одних она поддерживает, другие — прикрываются ею... Ложь — религия рабов и хозяев».

Философии непротivления, психологии покорности Горький противопоставил правду о свободном Человеке, отвергающем унижающую человека сострадательную ложь. Свои мысли о Человеке Горький вложил в уста Сатина. Он говорит о великих возможностях человека и человечества, которые своими руками, своей мыслью создадут жизнь будущего. «Человек — вот правда... Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга! Человечество! — Это — великолепно! Это звучит... гордо!»

Однако, говоря об этом образе пьесы, надо иметь в виду противоречия характера героя. Сатина Горький заставил выразить свои мысли о человеке, которые в афористической форме выскажет сам писатель в поэме «Человек» (1903). Мечта Сатина — мечта Горького, характеру героя она явно противоречила. Сатин — «герой на час». Он способен понять высокую мечту, но не способен бороться за нее. Отравленный «босаяцким» анархизмом, социальным скепсисом, он зовет в конечном счете не к активности, а к ничегонеделанию. Позднее Горький писал, что в пьесе нет положительных героев, но он хотел, чтобы в ней звучала речь о Человеке, а «кроме Сатина ее некому сказать». Из этого не следует, что образ Сатина дает возможность говорить о какой-то абстрактности горьковского гуманизма. Монолог Сатина о Человеке звучит в связи с темой труда, в связи с развернутой картиной социального мира России. Горьковский Человек — человек конкретно-исторический. От гимна Человеку в пьесе «На дне» Горький шел к выражению принципов активного, действенного гуманизма в романе «Мать» и пьесе «Враги».

К демократическому читателю, новому герою своего времени, обращался писатель выводами пьесы. Не случайно он интересовался прежде всего тем, как воспринимают его произведение рабочие. В письме к переводчику А. К. Шольцу (1903) он говорил о том, что мнение «рабочего класса» о пьесе для него дороже «всех мнений, взятых вместе»¹¹⁵.

В пьесе «На дне», принесшей Горькому как драматургу мировую славу, ярко проявилось драматургическое новаторство художника. Используя традиции классического драматургического наследия, прежде всего чеховскую, Горький создает жанр социально-философской драмы, вырабатывая свой драматургический стиль с его ярко выраженными характерными особенностями.

Установка на воспитание в человеке действенного отношения к жизни определила содержание эстетического кодекса Горького-драматурга и его подход к социально-психологической характеристике персонажей. Специфика драматургического стиля Горького связана с преимущественным вниманием писателя к идейной стороне жизни человека. Каждый поступок человека, ка-

¹¹⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 283.

ждое его слово отражает прежде всего особенности его сознания. Это определяет и характерную для горьковских пьес афористичность диалога, всегда наполненного философским смыслом, и своеобразие общей структуры его пьес.

Буржуазная критика отказывала Горькому в художественной самостоятельности и драматургическом новаторстве. Пьеса «На дне» объявлялась произведением несценическим. Говорилось, что Горький изобразил людей с устоявшейся психикой, создал характеры без внутреннего развития, что пьеса представляет собой сцены, сюжетно не связанные. Все это было заведомо не так.

Горький создал драматическое произведение нового типа. Особенность пьесы в том, что движущей силой драматургического действия является борьба идей. Внешние события пьесы определяются отношением персонажей к основному вопросу о человеке, вопросу, вокруг которого и происходит спор, столкновение позиций. Поэтому центр действия в пьесе не остается постоянным, он все время смещается. Возникла так называемая «безгеройная» композиция драмы. Пьеса представляет собой цикл маленьких драм, которые, однако, связаны единой направляющей линией драматической борьбы — отношением к идее утешительства. В своих сплетениях эти частные драмы, развертывающиеся перед зрителем, создают исключительное напряжение действия. Структурная особенность горьковской драмы состояла в перенесении акцента с событий внешнего действия на постижение внутренней содержательности идейной борьбы. Поэтому узел внешних событий развязывается Горьким не в последнем, четвертом, акте, а в третьем. Из последнего акта пьесы автор уводит много лиц, в том числе и Луку, хотя именно с ними связана основная линия в развитии сюжета. Последний акт оказался внешне лишенным событий. Но именно он стал самым значительным по содержанию, не уступая первым трем в сценической напряженности, ибо здесь подводились итоги основного философского спора.

Пьеса впервые была поставлена в Московском Художественном театре в декабре 1902 г. и вскоре обошла все провинциальные сцены. Она ставилась в Муроме, Твери, Одессе, Киеве, Нижнем Новгороде и в других городах. В жизни русского театра, в становлении его социального направления большую роль сыграла работа над пьесой Горького.

Если в пьесе «На дне» Горький подвел итог теме «босняка» в своем творчестве, то в других пьесах 900-х годов обозначился новый этап в разработке темы интеллигенции.

В 1904—1905 гг. Горький пишет пьесы «Дачники» (1904), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1905). Центральная проблема пьес — интеллигенция и народ, интеллигенция и революция.

Цикл этих пьес открывался «Дачниками», замысел их возник в связи с написанием пьесы «Мещане». Горький остался недоволен первой редакцией пьесы и стал сочинять «из нее повесть»¹¹⁶. В июне 1902 г. он сообщил К. Пятницкому, что начал работать над пьесой «Дачники», где думает изобразить жизнь современной интеллигенции: «Очень хочется подарить «всем сестрам — по серьгам», в том числе и Бердяеву небольшие»¹¹⁷. В 1901 г. Бердяев в книге «Субъективизм и индивидуализм в общественной философии» выступил с защитой общественного приспособленчества и философского ренегатства. Бердяев и стал одним из прототипов писателя Шалимова в пьесе Горького.

В 1904 г. пьеса была поставлена в театре В. Ф. Комиссаржевской. Основную тему пьесы Горький сам определил в письме к режиссеру: «Я хотел изобразить ту часть русской интеллигенции, которая вышла из демократиче-

¹¹⁶ Горький М. Письмо к Чехову от августа 1900 г. // Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 126—127.

¹¹⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 6. С. 552.

ских слоев и, достигнув известной высоты социального положения, потеряла связь с народом — родным ей по крови, забыла о его интересах и необходимости расширить жизнь для него...»¹¹⁸

В борьбе за «расширение жизни» для народа видел Горький назначение интеллигенции. В пьесе он отразил те явления ренегатства, которые проявились в начале 900-х годов, когда часть интеллигенции ушла в лагерь буржуазного либерализма, а в области идеологической стала проповедовать идеализм в философии. В цитированном письме Горький указывал, что пьеса направлена против политического и идейного ренегатства той интеллигенции, которая на подъеме освободительного движения склонялась к индивидуализму и мистике: «Быстро вырождающееся буржуазное общество бросается в мистику... всюду, где можно спрятаться от суровой действительности, которая говорит людям: или вы должны перестроить жизнь, или я вас изуродую, раздавлю.

И многие из интеллигенции идут за мещанами в темные углы мистической или иной философии — все равно — куда, лишь бы спрятаться.

Вот — драма, как я ее понимаю»¹¹⁹. В этом горьковском суждении раскрывается смысл образов Рюмина, Калерии. Эти интеллигенты, представляясь антиподами мещан, на самом деле люди того же жизненного и идейного направления, порождение той же среды, что и Басовы, Суслы, которые, не скрывая своего жизненного кредо, заявляют о праве на отдых после волнений общественного движения.

Вновь, как и в пьесе «Мещане», Горький противопоставляет в «Дачниках» два лагеря русских интеллигентов: в одном — «дачники», а не «хозяева жизни», в другом — люди трудовой психологии, наследники гражданских идеалов революционного прошлого. Жизненную и идейную позиции ренегатствующей интеллигенции излагает в пьесе адвокат Басов, сторонник жизненных компромиссов. Как и в рассказах второй половины 90-х годов, Горький сопрягает в пьесе понятия мещанства и общественного ренегатства. Басов говорит о «дружеском», «доверчивом» отношении к жизни, которая есть «славное занятие». Нил в «Мещанах» тоже утверждал, что жизнь — занятие славное. Но смысл этого афоризма в устах Басова и Нила различен. Нил звал «делать» жизнь, бороться за ее новые формы, Басов — паразитировать на жизни. Его, как и других интеллигентов этой группы, характеризует идейное ренегатство, смена позиций.

Тема ренегатства буржуазной интеллигенции связана прежде всего с образом писателя Шалимова, в прошлом — вольнолюбца, «гражданина». Теперь это не пророк и «учитель жизни», но человек типично мещанской психологии, у которого «крепость характера» в суеете смены идей выродилась в систему идейных и нравственных компромиссов. Все эти омещанившиеся ренегаты группируются вокруг инженера Суслы, своего рода идеолога отступничества. Он и обосновывает теорию права своего поколения на отдых, выворачивая на мещанский лад идею гуманизма: «Мы наволновались и наголодались в юности; естественно, что в зрелом возрасте нам хочется много и вкусно есть, пить, хочется отдохнуть... вообще наградить себя с избытком за беспокойную, голодную жизнь юных дней... И потому оставьте нас в покое!.. Я обыватель — и больше ничего-с! Вот мой план жизни».

Все эти люди отгородились от жизни и ее требований. Каждый из них создал свою систему фраз, маскирующую под антимещанство мещанские жизненные идеалы. В этом смысле все они — ряженные. Изобличение идейной сущности ренегатства строится Горьким на принципе срывания масок с ряженных, вскрытия подлинного существа их систем фраз. Тема противоречия между системой фраз и подлинной ролью, какую играют «дачники» в жизни, реали-

¹¹⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 6. С. 552.

¹¹⁹ Там же. С. 553.

зуется и в самом сюжете пьесы. Символическое значение приобретает мотив спектакля, который репетируют дачники-любители где-то за сценой. Создается второй план пьесы, сообщающий ей ироническое звучание. Мотив спектакля используется в пьесе для комического снижения изображаемого. Это ироническая параллель «спектаклю», который играют «дачники» в реальной жизни, проповедуя истины, ставшие им чуждыми. Об этом их «спектакле» так говорят сторожа в начале 2-го акта: «...нарядятся не в свою одежду и говорят... разные слова, кому какое приятно... Кричат, суетятся, будто что-то делают... будто сердятся. Ну, обманывают друг дружку... Кому что кажется подходящим... он то и представляет...»

Горький срывает с мещанина маску духовной утонченности, сложности. Здесь снова звучит мысль писателя о декадентстве как о духовной маске мещанина. Критика Горьким ренегатствующей интеллигенции смыкается с отрицанием декадентской этики и эстетических взглядов, которые развивают в пьесе Калерия и Рюмин. Рюмин тоже когда-то клялся служить «общему делу», но он кончил тем, что «научился» ценить покой и бояться за него. Он оправдывает свою жизненную позицию системой фраз, утверждая, что человек вообще слаб и бессилён перед злом жизни, он требует уважать эту слабость, сострадать ей, умиляться ею. В интерпретации Горького Рюмин — своеобразный двойник Луки с «верхних этажей» жизни. Для него искусство — не зов жизни, не отклик на ее нужды, но защита от нее. В рассуждениях его о жизни в искусстве явственно слышны отголоски философствований Бердяева, который в книге «Субъективизм и индивидуализм в общественной философии» оправдывал декадентство, внесшее-де в искусство «необыкновенную душевную утонченность», «индивидуальные оттенки» духа, навеявшее человеку красивую, утешающую иллюзию о жизни. Декадентствующая поэтесса Калерия носит маску духовного аристократизма. В сценическом разоблачении Рюмина и Калерии вновь снижающую роль играет тема любительского спектакля, в котором есть как бы параллельные им персонажи, реплики которых переводят высокие суждения Рюмина и Калерии об отношениях жизни и искусства в план комический, обнажая мещанскую суть эстетической мысли Рюмина.

Интеллигентам-ренегатам, «дачникам», Горький противопоставляет демократическую интеллигенцию. Это врач Марья Львовна, Влас, Соня. Монолог Марьи Львовны о назначении интеллигенции в современной русской жизни, как указывал сам Горький, был «ключом» к пьесе. «Мы все должны быть иными, господа! Дети прачек, кухарок, дети здоровых рабочих людей — мы должны быть иными! Ведь еще никогда в нашей стране не было образованных людей, связанных с массой народа родством крови... Это кровное родство должно бы питать нас горячим желанием расширить, перестроить, осветить жизнь родных нам людей, которые все дни свои только работают, задыхаясь во тьме и грязи... Они послали нас вперед себя, чтобы мы нашли для них дорогу к лучшей жизни». Образ Марьи Львовны — один из первых образов женщины-революционерки в драматургии Горького.

«Дачники» — тематически самая «чеховская» пьеса Горького. Но конфликт пьесы, в отличие от социально-психологического конфликта чеховских пьес, приобрел у Горького характер социально-идеологический. Иное художественное значение получили и типично чеховские драматургические приемы («спектакль в спектакле» и др.). Чеховская традиция и одновременно новаторское переосмысление чеховских образов особенно наглядно видится в сравнении образа Варвары Михайловны, жены адвоката Басова, с образами чеховских героинь. Дочь прачки, Варвара Михайловна мечтает о полезном труде, чувствует, что живет в мире, чуждом ей. «Мне кажется, — говорит она, — что я зашла в чужую сторону, к чужим людям и не понимаю их». Под влиянием Марьи Львовны она порывает с «дачниками». Правда, дальнейшая жизненная

судьба Варвары Михайловны не обозначена, но стремление ее «делать жизнь» симптоматично для честной русской интеллигенции в преддверии революции. «Я буду жить... и что-то делать против вас! Против вас!» — говорит она, уходя от Басова. В словах ее раскрывается и смысл названия пьесы: «Интеллигенция — это не мы! Мы что-то другое... Мы дачники в нашей стране...» Пути развития характера и судьба Варвары Михайловны приобретали у Горького значение призыва к интеллигенции служить народу и революции.

Проблема отношений интеллигенции и народа, интеллигенции и революции стала ведущей в другой пьесе Горького этого цикла — «Дети солнца».

В канун «кровавого воскресенья» Горький в читальном зале Императорской Публичной библиотеки обратился к ученым, углубившимся в свои занятия, с речью, в которой призвал их принять участие в готовящейся народной демонстрации. Призыв к мастерам науки и культуры служить народу стал содержанием пьесы.

Пьеса была написана в 1905 г. в Петропавловской крепости, куда Горький был заключен за сочинение воззвания по поводу событий 9 января.

В «Детях солнца» изображена иная, чем в «Дачниках», прослойка русской интеллигенции, — это люди науки и искусства, искренне преданные своему делу и искренне заблуждающиеся в общественных вопросах жизни. Поэтому тема интеллигенции звучит в этой пьесе в ином ключе. Центральный персонаж пьесы — Протасов, ученый, — мечтает о победе человека над смертью, он исполнен веры в человека, в возможности его творческой мысли и стоит на пороге какого-то большого научного открытия. Монолог Протасова о Человеке непосредственно перекликается с мыслями, высказанными Горьким в поэме «Человек». «Мы — дети солнца, — говорит Протасов. — Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая мрак наших недоумений, оно — океан энергии, красоты и опьяняющей душу радости!» Но гуманизм его абстрактен, отвлечен от конкретно-исторических условий жизни человека. Протасов не замечает, что в окружающей его действительности люди не видят солнца, живут во тьме. Истинной он считает только теоретическую деятельность человека и сознательно уклоняется от всякой практики жизни. Но, отходя от современности и от ее общественных забот, он, по мысли Горького, несет на себе трагическую вину. В первом же соприкосновении с реальной жизнью обнаруживается антигуманный характер его представлений о свободе творчества, независимости науки от общественных интересов. При столкновении с жизнью он оказывается в комичном положении. Состояние его уже давно в руках дельца-промышленника, который собирается докупить остатки имения ученого, а его, мечтающего о победе человеческой мысли над силами природы, нанять управляющим на бутылочный завод. Весь ход действия убеждает зрителя, что это и есть реальность, что такая судьба Протасова неизбежна. Абстрактная мысль, проповедующая свое всеисилие и независимость от общества, оказывается бессильной перед лицом конкретной социальной действительности. Это комедийное начало пьесы Горький подчеркнул, определив в черновой редакции ее жанр как «трагикомедию». Однако основное движение пьесы развивается по линии трагедийной — раскрытия трагедии честной, заблуждающейся интеллигенции, оторвавшейся от народа. Ощущение этой трагической вины интеллигенции перед народом нарастает от акта к акту. Творчество в отрыве от народа бессмысленно. «Зачем вы говорите о радостях будущего, зачем? — обращается Лиза к Протасову. — Зачем вы обманываете сами себя и других? Вы оставили людей далеко сзади себя... вы одинокие, несчастные, маленькие... Неужели вам не понятен ужас этой жизни?» Протасов заблуждается искренне. Объективный характер его социальной позиции раскрывается в пьесе сопоставлением с образом Протасова другого

образа — художника Вагина, который тоже защищает идею свободы и социальной бесцельности творчества немногих для немногих. В споре с Еленой, которая считает, что «искусство должно облагораживать жизнь», Вагин возражает: «Какое мне дело до людей? Я хочу громко спеть свою песню, один и для себя». Так позиция социального невмешательства обнаруживает свою мещанско-индивидуалистическую основу.

Проблемы культуры и революции, интеллигенции и демократии, их отношений были актуальнейшими проблемами в русской общественной мысли и искусстве эпохи революции. В 1905 г. идеологи буржуазного либерализма — Струве, Франк и другие — утверждали, что творцом культуры может стать только изолированная от социальной действительности личность. Стремясь противопоставить культуру народу, они сознательно пытались изолировать интеллигенцию от народных масс и пролетарского движения. Против этой-то идеологической концепции и была направлена пьеса Горького.

Летом того же 1905 г. Горьким написана третья пьеса этого цикла — «Варварь», в которой драматург на новом материале разработал тему, намеченную еще в «Фоме Гордееве», — тему противоречий буржуазного прогресса и цивилизации.

Период первой российской революции был новым этапом в развитии творчества Горького, которое освещается уже опытом революционной борьбы и воздействием ленинских оценок ее уроков. Произведения Горького приобретают новые эстетические качества. В эту эпоху Горький создает классические произведения нового художественного метода — социалистического реализма — роман «Мать» и пьесу «Враги». Творчество пролетарского писателя 1905 — 1907 гг. отвечало тем задачам, которые были поставлены В. И. Лениным перед передовым искусством. Ленинское учение о революции, историческом развитии человечества к социализму стало для Горького программой истинной революционности, ленинские положения о роли литературы и искусства в обществе — программой творческой.

В произведениях Горького этого периода основные черты искусства социалистического реализма проявляются с классической определенностью. Всесторонняя критика капитализма органически сочетается с пафосом утверждения социалистических идеалов.

Становление социалистического реализма в творчестве Горького тесно связано с формированием в революционной борьбе классового самосознания пролетариата и осознанием художником роли пролетариата как творца истории. Историзм Горького опирался на понимание закономерности и неизбежности смены общественных отношений, социальных формаций. Идея неотвратимого поступательного движения истории к социализму становится в творчестве писателя основной. Она определяет глубочайший исторический оптимизм художника. Вся народная Россия предстает в его произведениях в великом процессе революционного развития, формирования революционного самосознания широчайших народных масс, воспринявших величие социалистического идеала жизни. Отражая эти процессы русской революционной действительности, Горький в то же время выступает в своих произведениях с поистине универсальной критикой всех сил — политических, социальных, идеологических, — которые стояли на пути революции.

В творчестве Горького ощущается непосредственное воздействие ленинских политических и философских идей, ленинских оценок опыта революции.

Активная революционная деятельность Горького в 1905 г. поставила под угрозу пребывание писателя в пределах Российской империи. Горький выезжает за границу. Целью поездки, которой большевики придавали большое значение, была пропаганда в защиту российской революции. Горький за границей как бы олицетворял борющуюся за освобождение Россию.

В январе 1906 г. — Горький в Финляндии, в феврале — посещает Швецию,

Германию, с начала марта — живет во Франции, в апреле — выезжает в Америку. Он выступает с политическими речами, пишет воззвания и обращения к рабочим Европы и Америки, призывает поддержать российскую революцию («Обращение к Англии», «Воззвание к французским рабочим»), помешать русскому самодержавию получить иностранный заем, протестовать против расправ с революционерами («Господину Анатолию Франсу»), национальной политики царизма («Дело Николая Шмита»).

Тогда же Горький пишет два сатирических цикла произведений: очерки-памфлеты «В Америке» и сатирические «Мои интервью». По форме произведения, объединенные под названием «В Америке», представляют собой путевые очерки. Но у Горького возникает особый вид путевого очерка — сатирический очерк, очерк-памфлет. Стремясь показать читателю самое существенное в американском образе жизни, Горький говорит об империалистическом перерождении американского капитализма, лживости американской демократии; отбрасывая все второстепенное, он создает образы огромного обобщающего смысла. Путевой очерк перерастает у Горького в памфлет, дышащий гневом, иронией, сарказмом. Внешняя нить впечатлений автора лишь связывает в единое целое политические обличения. На месте бытовых деталей — гиперболы, гротеск, сатирическая обобщающая аллегория. Даже идущие от путевого очерка пейзажные зарисовки приобретают резкую обличительную тональность («Город Желтого Дьявола», «Царство скуки», «Моб»).

Произведения второго цикла представляют собой сатирические «интервью». Эта форма сатиры была очень распространена в демократической литературе эпохи революции, ею широко пользовались массовые сатирические журналы 1905—1906 гг., стремившиеся к политической конкретности сатиры. Форма интервью была удобна для политических обличений. Обращение Горького-сатирика в период революции к форме интервью закономерно. Его сатира становилась все более политически конкретной. «Интервью» были своего рода «сатирами на лица», но при всей конкретности они поражали за «лицами» саму идею самодержавия, разоблачали существо милитаризма, американской «демократии», буржуазной культуры. Некоторые «интервью» Горького были своеобразными набросками, эскизами к задуманному большим сатирическим полотнам («Русский царь»).

«Мои интервью» близки к тому жанру сатирической политической сказки, в котором Горький-сатирик будет писать в 1910-х годах («Русские сказки»). Но в «интервью» Горький гораздо меньше пользуется аллегорией, иносказанием. То была открытая памфлетная форма политической сатиры. Памфлетный характер горьковской сатиры 1906 г. отличает ее от сатиры Салтыкова-Щедрина, на традиции которой Горький опирался. Основная идея сатирических очерков и «интервью» заключалась в том, чтобы показать историческую исчерпанность капитализма, его обреченность. Современный буржуазный миропорядок Горький обличал во всех проявлениях, прежде всего в области идеологии.

Разоблачению буржуазного демократизма и буржуазной этики посвящены очерки об Америке и «интервью» «Один из королей республики» и «Жрец морали». Горький пишет о порабощении человека миром вещей, нивелирующем действии капиталистического стандарта. Человек представляет собой в этом мире «ошеломленное, оглохшее от шума, задерганное пляской мертвой матери двуногое существо» («Город Желтого Дьявола»).

Горький развивает здесь те мысли, которые он пытался сформулировать в 1896 г. в очерках «С Всероссийской выставки».

В серию «интервью» Горький включил памфлет «Хозяева жизни», специально посвященный критике буржуазной идеологии и представляющий важную веху в борьбе писателя с идеалистической философией, реакционным буржуазным искусством и литературой. Идеи и образы памфлета найдут

развитие в каприйских лекциях Горького по литературе, сатире 1910-х годов, публицистике 30-х годов, в «Жизни Клима Самгина».

В период революции вопрос о культуре стал политически актуальным. Либеральная буржуазия стремилась доказать, что пролетариат не может претендовать на самостоятельную роль ни в политике, ни в вопросах культуры, что, не имея культурных традиций, он поведет культуру к упадку и разрушению. Таков был основной тезис статей Струве, Изгоева, Бердяева, Философова в «Полярной звезде» (1905) — политическом и философском журнале правого крыла кадетской партии. Доказывая, что пролетариат, социал-демократы — враги культуры, Бердяев в статье «Революция и культура» писал, что хранителями и наследниками культурных традиций могут быть лишь интеллигенты — «идеалистические либералы».

В памфлете «Хозяева жизни» Горький и обратился к тому «наследству», которое «идеалистические либералы» противопоставляли современной демократической культуре. По образной мысли Горького, — это наследство мертвецов. Эта мысль реализуется в фантастическом сюжете произведения: происходит как бы «репетиция страшного суда» над мертвецами, скелеты которых вызваны из могил. Истина, которую каждый когда-то нес в мир, теперь, освобожденная от украшавших ее ранее одежд, предстает в своем обнаженном виде — это схемы, «скелеты» идей.

Горький начинает с критики реакционных философских систем второй половины XIX и начала XX в., прежде всего философии Ницше. Позже, в «Беседах о ремесле», Горький объяснил это внимание к Ницше и его учению. Говоря о Ницше и генезисе его философии, он писал, что эта философия отнюдь не оригинальна, она лишь крайнее выражение философии «хозяев жизни». «Основы ее были намечены еще Платоном, — писал Горький, — на ней построены «Философские драмы» Ренана, она не чужда Мальтусу, — вообще это древнейшая философия, ее цель — оправдание власти хозяев, и они ее никогда не забывают»¹²⁰.

В представлении Горького Ницше довел до логического вывода идеи реакционных философов-идеалистов, прежде всего идею о необходимости социального неравенства, утверждая, что учение о равенстве — «величайшая отрава». Именно поэтому его философия стала «духовным кормом» идеологов «хозяев жизни».

Памфлет «Хозяева жизни» — одно из первых произведений, в которых началась полемика Горького с учениями Ницше, Карлейля, Штирнера в их идейной связанности, совокупности, завершившаяся в советские годы «Рассказом о герое» (1923) и пьесой «Сомов и другие» (30-е годы). В памфлете Горький утверждает, что в противовес культуре, которую защищают Струве, Бердяев и Мережковский, в недрах самого общества, вопреки буржуазии и ее защитникам, зреет иная культура — культура народная, революционная, в которой и заключены подлинные ценности. Очерки и «интервью» Горького были открыто политически тенденциозными и поэтому встретили резкую критику в русской и европейской буржуазной печати. Против Горького выступили Бердяев, Философов, черносотенцы и либералы. Раздражение буржуазной критики вызвала четкая позиция Горького — позиция революционного социал-демократа. С этим были связаны обвинения очерков и «интервью» в нехудожественности.

Существующему социальному миропорядку, его идеологии и этике Горький противопоставил в пьесе «Враги» и романе «Мать» мир новых человеческих отношений, новых людей с новой общественной психологией, складывающейся в борьбе за социализм.

Мысль написать пьесу о рабочем движении возникла у Горького еще в на-

¹²⁰ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 320.

чале 900-х годов, но замысел реализовался лишь после 1905 г., когда уроки революции раскрыли Горькому направление и перспективы развития русской общественной жизни. События пьесы отнесены к началу 900-х годов, но и в расстановке социальных сил, и в развязке драматического конфликта определенно уже сказывается опыт революции. Конфликт пьесы — столкновение двух миров, двух социальных лагерей; причем, в отличие от ранних произведений, он реализуется в самом сюжетном движении пьесы. В основе сюжета — реальные революционные события в России 900-х годов, отражение типических обстоятельств русской жизни предреволюционной эпохи. Но это сюжет нового типа, он определяется столкновением классов, политических направлений. В этой борьбе четко выражается ведущая тенденция исторического развития — грядущая победа пролетарского движения.

«Враги» — первое в русской и мировой драматургии произведение, в котором показано открытое политическое столкновение социальных лагерей, их политических взглядов, нравственных концепций. «Впервые, — писал В. Воровский, — настоящие промышленные рабочие выступают у М. Горького в пьесе «Враги»¹²¹.

Пьеса как бы подытожила творческие искания Горького-драматурга и обозначила новый этап в развитии его драматургического искусства. Ранее в драмах Горького классовые конфликты выражались прежде всего в столкновении идеологических взглядов и философских концепций. Это определяло и тип их сюжетного движения. Идеологические и этические идеалы героев сталкивались с действительностью и проверялись ею. Во «Врагах» основа всех конфликтов — развернувшаяся политическая борьба, политические и идеологические столкновения не отдельных лиц, но социальных коллективов. Социально-политическими обстоятельствами проверяется все: и политические, и этические взгляды, и отношение человека к искусству.

Борются два социальных лагеря. Конфликты в их среде обусловлены основным конфликтом пьесы. На первом плане — лагерь «хозяев». За всеми различиями социальной психологии, вариантами политической тактики, философских взглядов людей этого мира Горький вскрывает единую черту, объединяющую и Скроботовых, и Бардиных, — ощущение исторической обреченности своего класса, страх перед растущим рабочим движением. Скроботовы — сторонники силы по отношению к рабочим. Михаил считает, что «современное состояние» началось в эпоху революционной демократии, когда стали, по его мнению, «приукрашивать» русский народ. С раздражением и ненавистью говорит Михаил о Добролюбове, Чернышевском. Защищая авторитет силы господ, он не увольняет ненавистного рабочим мастера Дичкова. Он против каких бы то ни было уступок. Николай — сторонник более «современного» направления в политике. Но и он видит в пролетариате только варвара и разрушителя культуры. Вновь Горький вступает в полемику с новейшей «философией хозяев жизни». Не случайно в речах Николая явно слышатся отзвуки нищезанской «хозяйской» философии.

Чувство исторической обреченности определяет всю атмосферу дома Скроботовых и Бардиных. Мир хозяев уже не имеет исторической перспективы, он лишен будущего. Но тем ожесточеннее его сопротивление новым силам. Историческая бесперспективность жизни определяет жестокость Скроботовых, истерический страх Клеопатры перед будущим, либеральное приспособленчество Захара Бардина к сложившейся политической ситуации. Образ Захара Бардина имеет особое значение в пьесе. В отношении к политической позиции либерала Бардина четко выразилась большевистская позиция драматурга. В системе фраз Бардина Горький вскрывает либеральный вариант «хозяйской» политики Скроботовых. Вначале Захар кажется иным, чем Скроботовы:

¹²¹ Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 288.

он обещает уволить мастера, не протестует против организации воскресных школ. «Хочется быть справедливым», — говорит он Михаилу о своем отношении к народу. Но народ, в его представлении, — терпеливый, смиренный, с пережитками рабской патриархальной психологии, в котором «есть врожденное веками чувство уважения к дворянину». Когда же он сталкивается с рабочими и их новой социальной психологией, не похожей на психологию вымышленного им иконописного народа, решительно обнажается весь смысл его либерального народолюбия и «уступчивости». Перед лицом политической опасности либеральные колебания Захара Бардина исчезают, хотя и теперь он еще маскирует свою позицию либеральной фразой: «Николай Васильевич говорит: не борьба классов, а борьба рас — белой и черной!.. Это, разумеется, грубо, это натяжка... но если подумать, что мы, культурные люди, мы создали науки, искусства и прочее... Равенство... физиологическое равенство... гм... Хорошо. Но сначала — будьте людьми, приобщитесь культуре... потом будем говорить о равенстве!..» — по сути дела, между этой декларацией Бардина и откровенным призывом Николая Скроботова к объединению «культурных людей всех стран» против «варвара»-пролетариата существенной разницы нет. Итог эволюции общественных идей Захара заключен в убеждении: «Если нападают — надо защищаться».

Раскрывая реакционную политическую суть русского буржуазного либерализма, Горький опирался на ленинские оценки движущих сил революции, утверждал большевистскую революционную тактику. Подлинная цена либерализма Бардина ясна и рабочим, и всем тем, кто честно пытается разобраться в происходящих событиях.

Характерным символом этого исторически изжившего себя распадающегося мира предстает во «Врагах» гротескная фигура генерала Печенегова, который все еще пытается играть какую-то командную роль в жизни, хотя эти попытки приобретают лишь комические формы. Командовать жизнью он уже не может. В этом символе раскрывается историческая слабость и ничтожество уходящего миропорядка, который переживает эпоху социального и нравственного распада.

Тема нравственного растления мира «хозяев» связана также с образами Якова и Татьяны Бардиных. Яков обнаруживает уже все признаки разрушения личности. Осознавая внутреннюю опустошенность людей своей среды, он сам не способен ни к какому действию. Из этой безысходности его «выводит» самоубийство. Для Татьяны тоже становится очевидной подлинная цена этих людей. Но порвать со своей средой она не может. Луговая видит, что окружающие ее люди, презирающие народ и мнящие себя творцами и хранителями культуры, в сущности, лишены органических связей с культурой, ее традициями. Полуголодные рабочие, подпольщики, ведущие трудную, опасную жизнь, исполнены внутренней, духовной гармонии, той романтической настроенности, которую она ищет в мире, мечтая о героическом в жизни и искусстве. Именно ей принадлежат слова в финале пьесы о том, что «эти люди победят», однако подлинный смысл борьбы рабочих для нее остается неясным. Индивидуалистический, абстрактный характер идеала красоты человека не позволяет Луговой увидеть в борьбе рабочих воплощение ее мечты.

Надя, племянница Бардиных, в эти дни проходит настоящую школу жизни, пытаясь разобраться в социальном и нравственном смысле событий. Под влиянием рабочих-революционеров она приходит к мысли, что люди ее круга «какие-то лишние, даже здесь, в... доме лишние». Надя не знает еще, как будет жить, но последние ее слова в пьесе убеждают, что она непременно будет что-то делать против этих людей и их порядка.

Рабочие обрисованы более лаконично, но значение их в пьесе огромно. Рабочие предстают выразителями общенародных интересов, носителями под-

линно нравственных человеческих качеств. Сюжет пьесы отразил характерные тенденции развития русской общественной жизни — проникновение социалистической идеологии в сознание народных масс и формирование у них новой социальной психологии. Герой пьесы — рабочий коллектив. Наряду с общими чертами Горький раскрыл в характерах, со всей их сложностью, разным уровнем общественного сознания, культурного развития, и индивидуальные качества.

В представлениях о жизни старого рабочего Левшина слышны еще отзвуки крестьянской психологии. Но идея революции уже формирует его сознание. Образ Левшина решительно опровергал рассуждения Бардина об исконной кротости и смирении русского народа. Революционные события эпохи и личный жизненный опыт, мудрость закономерно приводят Левшина на путь сознательной классовой борьбы. Он с гордостью говорит Ягодину: «Хороший народ начал расти, Тимофей». Его речи о «копейке», о безнравственности собственнического мира не имеют ничего общего с идеями абстрактной гуманности. Для Левшина именно «копейка» — причина всех бед и несчастий человека: «Эх, дела человеческие, копеечные дела! Из-за копейки пропадем...» Он ясно осознает, что единственный путь рабочего человека к иной жизни — уничтожить «копейку». Левшин мягок с людьми, но в нем нет никакого всепрощения. Он не жалеет, что убит Михаил Скроботов. «Злого и убить», — отвечает он на реплику Рябцева. Но он уже понимает, что ничего такими актами не изменишь. Он вообще не оправдывает анархических действий, он против разрушения того, что сделано народом: «Там народ, который разозлился, говорит: сожжем завод и всё сожжем, одни угли останутся. Ну, а мы против безобразия. Жечь ничего не надо... зачем жечь? Сами же мы строили, и отцы наши, и деды... и вдруг — жечь!» В ходе борьбы он пришел к мысли, что против хозяев надо стоять «цепью», крепко держась друг за друга. Это и есть его вера. Во главе движения рабочих стоит конторщик Синцов — подпольщик, профессиональный революционер. Это новый герой времени и новый герой социалистической литературы. Горький видит в их поведении героизм людей, которые верят в правоту и победу своего дела. При всем различии характеров рабочие, сплоченные социалистической идеей, предстают единым лагерем. Процесс консолидации их сил и определяет перспективу развития рабочего движения, его будущую победу. Революционеры арестованы, но борьба продолжается, победа за ними.

Стачка, изображенная Горьким в пьесе, происходит в глубокой провинции, в «глуши», как говорит Полина Бардина. Но даже в эту «глушь» просочились идеи социализма. Этим штрихом Горький стремился показать, как глубоко проникают в народ и проверяются им идеи революции. В убежденности в революционной победе пролетариата — основной пафос горьковского произведения. Этот исторический оптимизм был характерной чертой социалистической литературы, призванной служить общепролетарскому делу, литературы, о которой писал В. И. Ленин в работе «Партийная организация и партийная литература».

В романе «Мать» также отразились глубинные процессы русской революционной жизни. Произведение прежде всего обращено к рабочему читателю. В. И. Ленин, как вспоминает Горький, высоко оценил воспитательное значение романа, сказав, что «книга — нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя»¹²².

Роман был написан Горьким во второй половине 1906 — начале 1907 г.: первая часть — в Америке, вторая — в Италии, на Капри. Однако первые на-

¹²² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 17. С. 7.

броски романа «Мать», по свидетельству М. Ф. Андреевой, были сделаны писателем еще в 1903–1904 гг.

Говоря о замысле романа, Горький в письме Морису Хилквиту, своему поверенному по издательским делам, сообщал, что это будет «хроника роста революционного социализма среди рабочих фабрики»¹²³. Эту мысль подтверждает и характеристика писателем образа Ниловны в одном из писем М. Ф. Андреевой: «...на ее психологии проходит история почти всего освободительного и революционного движения последних лет»¹²⁴.

Горький публикует роман в Америке. Одновременно с написанием второй его части писатель перерабатывает первую редакцию для русского издания, изменяя некоторые аспекты повествования. Работу Горький завершает к февралю 1907 г. В этой редакции и читал роман В. И. Ленин.

В 1907 г. роман «Мать» печатается в сборниках «Знания», одновременно он выходит на русском языке в берлинском издательстве И. П. Ладыжникова. После публикации романа в Берлине Горький думает издать «Мать» отдельной книгой в России. Но это оказалось невозможным. По выходе романа в «знаншевских» сборниках цензурный комитет возбудил против Горького и издателей судебный процесс. На XVI и XVIII книги «Знания» наложен арест; запрету подвергнуты распространяемые в России все издания романа на иностранных языках. Судебное дело против Горького – автора романа «Мать» продолжалось и в 1913 г., после возвращения писателя в Россию. В России роман был опубликован отдельной книгой только в 1923 г. Это была уже новая редакция, в которой произведение получило окончательную композиционную и стилистическую законченность.

Первоначальный замысел романа «Мать», как выясняется из переписки Горького и воспоминаний современников, был более широким, чем он реализовался в окончательном варианте. В процессе работы Горький мыслил роман как диологию. Во второй части ее, которую Горький предполагал назвать «Сын», или «Павел Власов», или «Герой», писатель хотел рассказать о ссылке Власова, побеге его и участии в революции 1905–1907 гг.

Как известно, в основу романа легли реальные исторические события, в частности демонстрация рабочих в Сормове 1 мая 1902 г. «...Ниловна, – писал Горький Н. И. Иорданскому в 1911 г., – портрет матери Петра Заломова, осужденного в 901 г. (описка М. Горького, надо – в 1902 г. – А. С.) за демонстрацию 1 мая в Сормове»¹²⁵. Одним из прообразов Павла Власова был Петр Заломов, многие факты жизни которого вошли в сюжетную канву произведения. О событиях, связанных с этой демонстрацией: о суде над ее участниками, об их речах в судебных заседаниях, – систематически рассказывала на своих страницах большевистская «Искра».

Эти материалы сыграли определяющую роль в формировании творческого замысла романа. Но, как не раз указывал сам писатель, он не ограничился обобщением только этих источников. Он использовал также факты из деятельности петербургской, московской, иваново-вознесенской и других большевистских организаций, с которыми у него к тому времени существовали тесные связи. Ко времени работы над романом Горький был знаком с жизнью таких рабочих-революционеров, как В. А. Шелгунов, И. В. Бабушкин, Д. Я. Павлов.

Отдельные черты характера Ниловны, эпизоды из ее жизни Горький мог «заимствовать» не только из биографии матери Заломова, но и из биографии жены революционера-подпольщика М. А. Багаева, матери обуховского фрезеровщика Василия Яковлева – М. Т. Яковлевой. С 1894 г. в доме Яковлевых

¹²³ Горьковские чтения. М., 1962. С. 7.

¹²⁴ Андреева М. Ф. Переписка. Воспоминания. Статьи. Документы. М., 1968. С. 137.

¹²⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 154.

жил В. А. Шелгунов, который создал здесь нелегальный кружок рабочих, а занятиями в нем нередко руководил Г. М. Кржижановский. В доме Яковлевых бывал В. И. Ленин. После разгрома полицией кружка М. Т. Яковлева прятала у себя нелегальную литературу. Были и другие прототипы образа Ниловны.

Создавая роман, Горький стремился к широкому художественному обобщению, типизации наиболее характерных явлений жизни, того нового, что в ней получило развитие. В этой связи К. Е. Ворошилов и писал, что роман «Мать» «...поистине является автобиографией рабочего класса, настолько много в ней чрезвычайно близкого, пережитого каждым пролетарием...»¹²⁶.

Впервые в русской и мировой литературе рабочие и крестьяне выступили в романе Горького как герои, творцы истории. Как и в пьесе «Враги», это не герои-одиночки, а коллектив людей труда. Романом «Мать» и пьесой «Враги» завершились поиски Горьким своего творческого метода.

Горький опирался и на революционную действительность, и на литературные традиции русской революционной демократии, идеи которой воспринимались им через призму современности. Принципы революционно-демократической эстетики оказали несомненное влияние на автора романа «Мать». У революционных демократов Горький воспринял их веру в великое революционное будущее России, творческое отношение к действительности и неприимчивость ко всему консервативному, враждебному революции.

Но, в отличие от революционных демократов, субъективный идеал пролетарского художника уже совпадал с объективным ходом самой истории. Поэтому действительность будущего в романе предстает не только как действительность желаемого, но и как осуществляемая в ходе революционного общественного развития. Социалистический идеал в романе — не утопия, а осязаемая реальность. В романе показаны взаимоотношения всех классов и социальных слоев в России накануне 1905 г. Психология человека раскрывается в отношении к революции, социалистической идеологии.

Живые черты рабочего класса, глубокие изменения его социальной психологии, что было характерной чертой предреволюционной эпохи, Горький персонифицирует в многочисленных образах рабочих. Развитие характеров горьковских героев, формирование их социальной психологии — в широком потоке народной жизни, в которой и проверяется правда социалистических идей. В романе Горький показывает, как зреют общественные, нравственные и эстетические идеалы народных масс, воплощаясь в живые черты борцов за новую жизнь, как проникновение идеи социализма в рабочую среду ломает старые представления человека о жизни, как в ходе революции формируются новые нормы отношений людей. Эти процессы раскрываются в жизненной истории Махотина, недоверчивого, но уже тянущегося к правде социализма, Сизова, Николая Весовщикова, Самойлова. В этих образах проявляются различные черты социальной психологии революционного народа, различный уровень революционного сознания. «Какие хорошие люди, Ниловна! Я говорю о молодых рабочих — крепкие, чуткие, полные жажды все понять... Смотришь на них и видишь — Россия будет самой яркой демократией земли!» — говорит Николай Иванович. Софья глубоко убеждена, что в рабочем народе «скрыты все возможности и с ним все достижимо».

В романе отразилось неуклонное движение жизни к новым ее формам. Пафос революционного движения истории определяет сюжет, композицию и романтическую символику произведения. Движение жизни показано прежде всего в развитии характеров людей внешне ничем не примечательных, но несущих в себе подлинную героиню. Источник этого движения — идея социализма. Творческий метод социалистического реализма открыл писателю неограниченные возможности отражения в искусстве действительности.

¹²⁶ Ворошилов К. Статьи и речи. М., 1936. С. 472.

По-новому решается Горьким проблема отношений героя и массы. Идея романа в том, что своих героев создает народ, а они в свою очередь влияют на революционное развитие народного социального сознания. Такого героя Горький и показал в образе Павла Власова — человека партии, руководителя.

Народность идеи социализма раскрывается Горьким и на примере Пелагеи Ниловны, история жизни которой типически отразила процесс пробуждения сознания человека, всех его творческих сил в эпоху революции. Сначала Ниловна принимает участие в революционной работе ради сына, но вскоре ее материнское чувство распространяется на всех товарищей Павла, всех борцов за свободу; осознавая величие и правду их идеалов, мать сама активно включается в борьбу. При этом раскрываются лучшие черты ее личности, она становится пропагандистом, агитатором. Ее судьба приобретает обобщающее значение судьбы народной.

Революционная работа способствует росту осознанной активности и других героев романа — Весовщикова, Рыбина. Процесс выпрямления человека в революции — в основе и сюжетного движения, и композиционного строения произведения. Утверждение положительных идеалов и характеров, которые воплощают историческую правдивость и закономерность общественного развития, становится в реализме Горького эстетическим законом. Отрицание старого и утверждение нового в жизни осуществляются художником в полном соответствии с тезисом Энгельса о реализме, но это уже результат осознания художником конкретно-исторических и психологических процессов действительности эпохи, в частности социальной психологии русского рабочего класса. Пролетарские герои романа, как и пьесы «Враги», сами понимают историческую закономерность и перспективность своей борьбы. «Такая глубоко осознанная концепция объективного развития истории и личности составила основу лучших произведений социалистического реализма»¹²⁷.

Своим романом Горький открыл в социалистической литературе возможности героической эпопеи. Но «Мать» может быть рассмотрена и как «роман о воспитании», завершивший на новом этапе общественного развития страны и идейного формирования художника цикл произведений Горького о духовном прозрении человека в процессе познания им жизни, его «сопротивления среде», которое, по мысли Горького, и создает человека. В романе характер этого «сопротивления» приобрел уже форму революционно-осознанного протеста.

Новаторство творческого метода Горького отчетливо обнаружилось в принципах построения характеров. Говоря в свое время о горьковском романе, В. Воровский сожалел, что автор удалил из него «мелочное», лишил роман бытовой красочности и вновь впал «в один из грехов романтизма». Исходя из представлений о реализме старого типа, Воровский не уловил новаторства метода и стиля Горького и счел образ матери романтизированным и нетипическим.

Работая над последующими редакциями романа, Горький творчески как бы оспаривал слова Воровского; правя текст, он не вводил новых бытовых деталей, не усиливал «частную индивидуализацию» характеров, но, напротив того, снимал детали, подчеркивая черты идейной и психологической общности людей рабочего коллектива, складывающейся в революционной работе. В таком направлении вел он работу над образами Ниловны, Весовщикова, Рыбина, Павла Власова, над языком романа.

Но образ матери у Горького действительно овеян романтическим ореолом. Однако эта горьковская романтика качественно отличается от романтики 90-х годов, чего не уловил Воровский. Смысл горьковской «романтизации»

¹²⁷ Николаев П. Развитие теории реализма в России в конце XIX — начале XX в. // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3. С. 350.

образа — в стремлении показать путь высокого, «праздничного» обновления человека в революции. Познание Ниловой нравственных и социальных законов жизни имело в романе уже иной идейно-эстетический характер, чем в ранних романах и повестях Горького.

Как писала Горькому сразу же после выхода романа группа рабочих-большевиков, «в лице матери в литературе появляется тип женщины, вышедшей из низов простонародья, тип матери, несущей перед обновляющейся жизнью идею пересоздания жизни»¹²⁸.

Ниловна, включаясь в революционную работу, понимает силу и нравственную красоту открывшегося перед ней нового мира человеческих взаимоотношений. Это радостное, оптимистическое мироощущение героини, пробудившейся к новой жизни и зовущей к ней других, и создает романтическую атмосферу приподнятости, оптимистической исторической перспективности происходящих событий, несмотря на их драматическую развязку.

Как только роман появился в свет, реакционная критика заговорила о «конце Горького-художника». Д. Философов, З. Гиппиус, Д. Мережковский утверждали, что тенденциозность книги повредила ее художественности. О том же писали критики либерального направления, которые преследовали все ту же цель — оторвать Горького-художника от большевиков, дискредитировать принцип партийности в искусстве. Против большевистской партийности горьковского творчества выступила меньшевистская критика.

Противоречивы были критические работы Г. В. Плеханова о Горьком, написанные в те годы. О «Врагах» он написал статью «К психологии рабочего движения», которая содержала восторженный отзыв о пьесе, высокую идейную оценку художественного дарования писателя, но в глубине своей — и полемику с большевистской партийностью горьковского произведения. Статья начиналась с резкого выпада против «буржуазных любителей искусства», писавших о «конце Горького». Плеханов утверждал, что величие и значение творчества пролетарского писателя в его идейности. Анализируя «психологию рабочего движения», Плеханов выделял два ее момента: массовость и то, что психология коллективизма не только не препятствует, но способствует развитию ярких индивидуальностей и характеров, что героизм рабочего класса складывается из героизма отдельных членов коллектива. Так как общая цель становится целью каждого, то все проникнуто мыслью о взаимной поддержке в борьбе. В этом и состоит, по мысли Плеханова, один из основных признаков психологии современного рабочего движения. Основа героизма рабочих — уверенность в правоте своего дела. А массовость этого героизма определяет простоту и естественность его выражения, на что не способны люди господствующих классов, в частности мелкобуржуазные «герои», всегда противопоставляющие себя массе, толпе. Пролетарский же герой, говорит Плеханов, слит с массой, его героизм диктуется сознанием долга перед товарищами. Сила руководителей движения — в прочности связи с массой. Рабочий класс в новую эпоху освободительного движения выступает как единый класс, который борется не против отдельных представителей господствующего класса, но против всего господствующего строя жизни.

При этих верных посылах, при всей широте подхода к оценкам горьковского творчества и его общественного значения суждения Плеханова о тактике революции отразили его меньшевистскую концепцию. Плеханов подспудно стремился оправдать известную оппортунистическую идею о том, что в 1905 г. «не надо было братья за оружие». В статье эта мысль Плеханова была завуалирована историческими и историко-литературными сравнениями. Плеханов обвинял большевиков в «интеллигентской» тактике, которая окрашена «романтическим оптимизмом», преувеличенными надеждами на близ-

¹²⁸ Открытое письмо М. Горькому. // Цит. по: Касторский С. О Горьком. Л., 1953. С. 349.

кую победу. Рабочим же неуспех дела может, по мысли Плеханова, принести больший вред, чем отказ от вооруженной борьбы на какое-то неопределенное время.

С этих же позиций Плеханов оценил и роман «Мать», в котором «романтический оптимизм» пьесы выразился-де, по его мнению, с еще большей силой. Нападки Плеханова на большевистскую тенденциозность Горького здесь уже не были прикрыты никакими историческими аналогиями. Неудачу романа Плеханов видел в тенденциозности, якобы навязанной Горькому большевиками, и следствии ее — «публицистическом элементе» произведения. Сопоставляя и позже «Мать» с повестью «Исповедь» как произведением тоже публицистического, «проповеднического» порядка и верно критикуя идейную ошибочность «Исповеди», Плеханов вновь намекал, что на этот ошибочный «проповеднический» путь Горький вступил уже в романе «Мать».

Характерен отзыв Л. Андреева о романе Горького «Мать»: «...точно сам народ заговорил о революции большими, тяжелыми, жестоко выстраданными словами»¹²⁹. Это была довольно точная оценка основного пафоса горьковского произведения.

В России роман «Мать» сразу после публикации стал широко известен массовому демократическому читателю.

К теме романа «Мать» Горький вернулся в 1925—1926 гг.: он написал киносценарий «Пропагандист», в котором многие сцены развивали мотивы романа.

¹²⁹ Литературное наследство. Т. 72: Горький и Леонид Андреев. С. 522.

ДЕКАДЕНТСКИЕ ТЕЧЕНИЯ. СИМВОЛИЗМ. МЛАДОСИМВОЛИЗМ

В условиях подъема пролетарского освободительного движения, обострившейся политической и идейной борьбы обозначилось резкое идеологическое размежевание в русской национальной культуре. Симптомы социального кризиса буржуазного миропорядка отчетливо выразились в кризисе буржуазной идеологии, характерной чертой которой становится «реакция по всей линии» (В. И. Ленин). Социальные сдвиги, подъем классового самосознания трудящихся привели к крайнему обострению идейной борьбы, важным оружием которой становятся философия, искусство.

В эпоху развития научного социализма и соединения его с рабочим движением воинствующий реакционный характер приобретает русская идеалистическая философия. Основным тезисом философских работ В. Розанова, А. Волынского, Вл. Соловьева и других становится отрицание возможности объективного познания мира. Диалектико-материалистическому пониманию закономерностей развития мира и человеческого сознания противопоставляется иррационализм, теория интуитивизма. Значительное влияние на формирование философских и эстетических концепций складывающегося «нового» направления в русской философии и эстетике конца века оказывают философские идеи А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона, И. Канта и неокантианцев, модернизированные применительно к условиям времени.

Особенностями исторического времени объясняется и возникновение в русском искусстве декадентства, идейно-художественного направления, программно отказавшегося от традиций русского освободительного движения, философского материализма, реалистической эстетики. В искусстве этого направления складывался определенный тип сознания, отношения к миру и человеку, отразивший духовный кризис буржуазного общества. В этом смысле декадентство — не только одно из направлений в искусстве или категория художественного стиля, но и определенное мировоззрение, в основе которого лежали агностицизм и релятивизм, идеалистическое представление о непознаваемости мира и закономерностей его развития, мировоззрение, противостоящее материалистическим принципам познания.

Типическими чертами декадентства как художественного мировоззрения, свойственными всем течениям этого направления, было игнорирование реальности, неверие в объективность человеческого разума; критерием познания признавался внутренний, духовный опыт, неуловимые ощущения и мистические прозрения.

Ранние русские декаденты демонстративно заявили о разрыве всяких связей искусства с реальной действительностью. Тенденция к такому индивидуалистическому мировоззрению, ставшему впоследствии одной из основ русского символизма, выразилась уже в книге Н. Минского «При свете совести» (1890), в которой обосновывались социальные и этические позиции складывающегося идейно-художественного направления. В этическом учении Минского проявилось характерное для декадентов сочетание философского пессимизма с мечтой о сильном человеке — индивидуалисте типа «сверхчеловека» Ницше. Основная идея Минского — мысль об относительности всего сущего, всех нравственных понятий — добра, зла, лжи, правды. Истинным признавалось только чувство любви человека к самому себе. Исходя из этого, Мин-

ский формулировал первый и основной принцип «новой морали», свое понимание отношения человека к миру и обществу: «Я создан так, что любить должен только себя, но эту любовь к себе я могу проявлять не иначе, как первенствуя над ближним своим, — таким же, как я, себялюбом и жаждущим первенства...»¹³⁰; «Каждый любит только себя». Стремление к первенству, по Минскому, — сила мистическая, сущность бытия. В применении к социальным отношениям эта идея Минского ведет к отрицанию социального гуманизма, холодному безразличию к судьбам человека, народа, общества. Более того, объявив стремление к насилию над ближним свойством человеческой души вообще, Минский доказывает правомерность социального неравенства людей, ибо мечта о равенстве, по его мнению, оказывается несовместимой с самой природой человека. Реакционный общественный смысл его моралистической теории раскрывает призыв, которым автор заканчивает книгу: «...да будут они благословенны, страдания несовершенного мира! Да будет благословенно отсутствие любви, истины, свободы!», ибо перед лицом смерти нет неравенства. Этическое учение Минского явно зависимо от философии жизни Ницше, на которую впоследствии будут опираться теоретики и практики русского декадентского искусства, основной смысл которой Т. Мани определил так: «Это одно и то же: жить и быть несправедливым»¹³¹.

Интерес теоретиков «нового искусства» к Ницше был закономерен. Философия Ницше сложилась в последней трети XIX в., на переходном рубеже развития капитализма, и была идеологическим отображением глубочайшего кризиса буржуазной культуры. Она была обращена к интеллигенции, которую Ницше хотел отвлечь от освободительного движения эпохи, сделать духовным носителем идеологии, имевшей откровенно антисоциалистическую направленность. Влияние ницшеанства на эти слои было очень значительным, ибо внутренняя апология общественного неравенства у Ницше разворачивалась под прикрытием критики действительных пороков и противоречий буржуазного общества, с которыми постоянно сталкивалась «критически мыслящая» личность.

В истории буржуазной философии Ницше был основателем иррационализма, в частности волюнтаризма — теории, оспаривающей возможность интеллектуального постижения реального мира и социальной действительности, утверждающей примат воли в иерархии сущностных жизненных сил. Мировоззренческим стержнем его философской системы был миф о «воле к власти». Ницше трактовал мир как становление, в котором нет никакой пребывающей субстанции, как «стремление к превосходству» и из этих устремлений выводил «высший закон» бытия — бытия «космического». По Ницше, «воля к власти» пронизывает все мироздание. Методологический принцип его философии состоял в теоретическом доказательстве предопределенности господства и подчинения, т. е. в конечном счете в оправдании тех общественных отношений, которые базировались на этом противоречии. Так как мир не имеет ни смысла, ни цели, человечество обречено на вырождение, если не будет спасено неким новым актом творчества, не «преодолеет» себя и не выдвинет некоего «сверхчеловека», который укажет людям смысл и цель существования. Человек для него лишь бесформенный материал, «простой камень, который нуждается в резчике»¹³². «Сверхчеловек» Ницше должен ознаменовать высшее осуществление «воли к власти», явиться новым творцом и создателем мира, сформировать «скрижали ценностей», определяющих характер эпохи. На этом теоретическом постулате «воли к власти» строилась этика и эстетика Ницше, его учение о социальной иерархии, базировалось отношение к демократии.

¹³⁰ Минский Н. При свете совести. Спб., 1890. С. 1.

¹³¹ Мани Т. Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 363.

¹³² Одуев С. О ницшеанстве и его проповедниках // Коммунист, 1975. № 18.

Сходство общественно-идеологической ситуации в русской жизни в конце века с общественно-идеологическими процессами европейской жизни, породившими ницшеанство, объясняет тот обостренный интерес к этике и эстетике Ницше, который свойствен русской декадентской культуре.

Однако, говоря о воздействии ницшеанской философии на философию, этику и эстетику русских декадентских идейно-художественных течений, надо иметь в виду своеобразие восприятия Ницше в России. Агрессивный антидемократизм Ницше не мог пустить серьезных корней на русской почве, в русской культуре с ее прочными демократическими и гуманистическими традициями. Символистов, которые начали так активно пропагандировать этику и эстетику Ницше, интересовал прежде всего не Ницше — идеолог «сверхчеловека», «воли к власти», но главным образом Ницше — автор работ по философии культуры.

Среди символистов наиболее популярной была ранняя работа немецкого философа «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), посвященная анализу античной культуры. В этой книге Ницше развивал идею о существовании двух типов культуры: донисийской, оргиастической, жизненной, трагической в силу хаотической устремленности бытия, однако утверждающей бытие; и аполлоновской, созерцательной, односторонней, логической. Второй тип возникает в результате «цивилизации» в жизни народов. Оба начала, по Ницше, сосуществуют и в психологическом складе личности. Идеал искусства — в синтезе, в котором донисийский поток жизни прозревается в ясном, аполлоническом, образном воплощении. Такую гармонию Ницше усматривал в греческой трагедии Софокла. Но затем, считал он, в искусстве начинает перевешивать расудочное начало (например, в творчестве Еврипида), что для искусства становится роковым. Искусство будущего представлялось Ницше искусством коллектива, связанного общим «мифом». Предшественником такого искусства будущего Ницше считал творчество Р. Вагнера.

Эти-то идеи раннего Ницше в основном и были восприняты символистами. На их основе они строили свою теорию искусства. А. Белый и Вяч. Иванов восприняли у Ницше мысль о двух началах культуры, В. Брюсов (а затем акмеист Н. Гумилев) — ницшеанскую «любовь к судьбе», прославлению сильного человека, который готов величественно и гордо к трагической судьбе.

Давая же общую характеристику философии Ницше, ее места в развитии общественной мысли и общественного движения, можно сказать словами Г. В. Плеханова, который писал, что индивидуализм Ницше есть не что иное, как протест против развития демократического движения, а его аморализм — настроение, свойственное буржуазному обществу времен упадка¹³³.

Минскому, как и другим теоретикам русского декадентского искусства, были близки исходные позиции ницшеанской философии: протест против разума, рассмотрение жизни как процесса иррационального, понятийно неуловимого, объекта переживания. В опытах «переоценки ценностей» русскому декадентству с самых первых этапов его формирования была близка и попытка Ницше в исходных теоретических установках отказаться от всех прогрессивных традиций предшествующей философской мысли.

Книга Минского явилась первым «евангелием от декаданса», определившим философско-этическую платформу нового литературного направления. Это был отказ от этической тенденции, всегда присутствовавшей в любом произведении русской классической литературы, «эмансипация» от этики, погружение искусства только в сферу эстетическую.

Развернутое обоснование философско-эстетических основ направления дано в брошюре Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», вышедшей в 1893 г. В работе Мережковско-

¹³³ См.: Плеханов Г. В. Избр. философские произведения. М., 1957. Т. 3. С. 409.

го декадентство впервые пытается осознать себя как идейно-художественное направление, обладающее определенными мировоззренческими и эстетическими качествами. Мережковский утверждал, что современная русская литература находится на грани глубочайшего кризиса, к которому завела ее гражданская тенденциозность. Идея общественного служения привела искусство, по мысли Мережковского, в идейный и художественный тупик. Упадок литературы он объяснял и общим «упадком художественного вкуса», который будто бы отмечен с 60-х годов, под влиянием эстетических идей Чернышевского, Добролюбова, Писарева, начавшегося господства «художественного материализма». Основу же истинного искусства, говорил Мережковский, составляет вечное религиозное мистическое чувство. Но эта традиция искусства с развитием позитивизма прервалась, и только в 90-е годы литература проникается предчувствием «божественного идеализма», неутолимой потребностью «нового религиозного или философского примирения с непознаваемым». Мережковский обозначал три основных элемента будущей новой русской литературы: первый — мистическое содержание; второй — символизация: новая поэзия должна стать поэзией «символа», т. е. таким образным воплощением мысли художника, когда любые сцены жизни «обнаруживают откровение божественной стороны нашего духа»; третий — «расширение художественной впечатлительности в духе изощренного импрессионизма».

Еще более четко формулировал основные социальные и эстетические установки нового художественного направления и понятие символизма критик-декадент А. Волинский (Флексер). Он считал, что декадентство явилось непосредственной реакцией искусства на материализм. В работе «Борьба за идеализм» (1900) Волинский писал, что «символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества... жажда религии создала то новое направление, которое называется символизмом».

В работах Минского, Мережковского, Волинского основные положения символистской теории искусства уже выражены с достаточной определенностью. Большую роль в популяризации идей символистов, их практическом воплощении сыграл журнал «Северный Вестник».

К началу века признанным вождем и руководителем символистского движения в России становится В. Брюсов. Как теоретик символизма он выступает в середине 90-х годов. Эстетические взгляды Брюсова выразились во вступительных статьях к первым поэтическим сборникам «Русские символисты» (1894—1895), большинство стихов в которых принадлежало Брюсову, к его книгам «Chefs d'oeuvre» (1894—1896), «Me eum esse» (1896—1897), «Tertia Vigilia» (1898—1900) и в статьях о литературе и искусстве. Ранний Брюсов обосновал свою концепцию символизма, опираясь прежде всего на философию Канта и эстетические идеи А. Шопенгауэра, который, как и Ницше, оказал сильнейшее влияние на философию и эстетику символизма. Но, в отличие от Мережковского, Брюсов не сводил содержание искусства к мистике. Цель искусства он видел в выражении «движений души» поэта, тайн человеческого духа, личности художника. В статье «Ключи тайн» (1904), открывшей первый номер журнала символистов «Весь», Брюсов подводит итоги своим эстетическим исканиям этих лет.

В «Ключах тайн» Брюсов отвергает и теорию утилитарного искусства, и теорию «искусства для искусства». Основной тезис статьи — в отрицании возможности любой эстетической теории решить вопрос о природе художественного творчества. Сущность мира непознаваема, считает Брюсов, следуя за Кантом. Научное познание его обусловлено нашей психофизиологической организацией. Мир изначально воспринимается нами как феномен, т. е. в формах и категориях, принятых нашим сознанием. Но сознание всегда обманывает нас, перенося свои свойства и закономерности на мир внешний. Мысль, разум, наука бессильны преодолеть этот барьер, ибо представления

человека о сущности мира всегда заведомо неистинны. Это относится, по мысли Брюсова, и к любой теории искусства, которая может рассмотреть лишь отношения явлений, но не может проникнуть в сущность и природу искусства.

Однако сущность мира все-таки может быть постигнута, но не рассудочно, а интуитивным путем... Развивая свою теорию искусства, Брюсов опирается на эстетическое учение Шопенгауэра. Он, как и все символисты, принял шопенгауэровское противопоставление интуитивного познания сущности мира познанию научному. Шопенгауэр считал, что рассудочное познание мира «имеет дело только со своими собственными представлениями»¹³⁴. Человеческая личность тоже воспринимается нами как «представление». Одновременно она есть часть мира и «вещь в себе». Исследуя ее вне рассудочных форм и категорий, можно обнаружить, оказывается, в ней и сущность мира. Углубляясь в сущность личности, мы постигаем сущность мира; видимый же мир предстает перед нами как явление, тень сущностного. Сущность мира, таким образом, может быть познана лишь интуитивными методами искусства, в котором особое положение занимает музыка, так как она не только непосредственно отражает сущностные идеи мира, но и является объективизацией в нас «мировой воли».

Эту метафизику искусства Брюсов воспринял у Шопенгауэра. Выход из «ложности» научного познания он, как и Шопенгауэр, видел только в искусстве. «Эти просветы, — писал Брюсов, — те мгновения экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения». Разделив с Мережковским кантовское понимание задач искусства, воспринятое через призму учения Шопенгауэра об интуитивном познании мира, Брюсов, даже в период этих метафизических деклараций, не разделял идеи о мистическом как единственной содержательной реальности искусства.

История русского литературного символизма начинается с двух литературных кружков, возникших почти одновременно — в Москве и Петербурге. На основе общего интереса к новой западной философии (Шопенгауэра, Ницше) и творчеству европейских символистов в Москве возникают символистские студии стиховедения и поэтики. В. Брюсова, К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса, С. Полякова, ставшего впоследствии издателем центрального символистского органа журнала «Весь», и других объединяют резко выраженный индивидуализм, эстетизм, отрицание общественной значимости искусства. В Петербурге возникает другая группа символистов, философско-эстетические позиции которых определенно отличались от позиции московских литераторов. В эту группу входили З. Гиппиус, Д. Мережковский, Н. Минский. Был близок к ним В. Розанов. Крайнему индивидуализму москвичей и их «чистому эстетизму» они противопоставили, опираясь на русскую идеалистическую философию, христианскую мистику, позже — идею «религиозной общности». Символизм для них стал категорией мировоззрения, а не только литературной школой. Наметившиеся расхождения четко обнаружились уже в начале 900-х годов, когда в Петербурге начинает издаваться под фактическим руководством Мережковского «неохристианский» журнал «Новый путь» (1903—1904), объединивший философов, богословов и литераторов-«неохристиан».

Обе группы русских символистов вскоре объединились и выступили как общее литературное направление. В конце века в Москве возникает издательство «Скорпион» (1899—1916). Начинает издаваться альманах «Северные цветы», литературным руководителем издательства к 1903 г. фактически становится Брюсов. Он ведет подготовительную работу по организации журнала

¹³⁴ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1901. Т. 2. С. 2.

символистов, в котором думает объединить всех деятелей «нового искусства». Журнал начал издаваться с 1904 г. под символическим названием «Весь» (одно из созвездий Зодиака, расположенное по соседству с созвездием Скорпиона). «Весь» были близки современным европейским журналам, пропагандировавшим модернистское искусство. На страницах журнала печатался литературный и критико-библиографический материал. Объектом ожесточенных теоретических нападок журнала, объединившего «московский» и «петербургский» символизм, стали уже давно определившиеся противники — материализм в философии, реализм и «тенденциозность» в искусстве. С этой позиции самой резкой критике журнала подверглись писатели-реалисты, публиковавшие свои произведения в литературных сборниках «Знание», прежде всего М. Горький.

Одновременно с Брюсовым на страницах журнала «Весь» выступает другой теоретик русского символизма — Вяч. Иванов. Его взгляды на искусство значительно отличались от брюсовских. Иванов развивал мысль о необходимости преодоления индивидуализма на почве «теургических воззрений». Идея религиозно понимаемой коллективной связи людей, «соборности», становится основной в его философских и эстетических статьях. Причем понятие «соборности» сочеталось у Вяч. Иванова с представлением о новой России, которая якобы стоит на пороге всенародной религиозной культуры. Поэтому и путь развития искусства, по Иванову, — в движении от индивидуализма и субъективизма к «национальной почве», к религиозно понимаемой народности. Тогда то и возникнет некая всенародная религиозная культура, основой которой станет миф. Задача искусства, считает Иванов, в создании этой новой мифологии — в «мифотворчестве».

Идеи декадентства проникают в 90-е годы не только в литературу, но и во все области русского искусства. Группа молодых художников, художественных критиков и литераторов объединяется в журнале «Мир Искусства» (1899—1904). Символическое изображение орла на обложке журнала становится эмблемой объединения. Расшифровывая смысл этого символа, автор рисунка — художник Л. Бакст — писал: «Мир Искусства» «выше всего земного, у звезд, там он царит надменно, таинственно и одиноко, как орел на вершине снеговой...»¹³⁵ Основные эстетические позиции «Мира Искусства» декларированы его редактором С. Дягилевым в статье «Сложные вопросы», которой открылся журнал¹³⁶. Искусство понималось как явление «надземное», как свободный и таинственный акт, совершающийся в глубинах духа художника. Субъективный мир художника — единственное содержание искусства. К. Сомов в одном из писем к А. Бенуа говорил: «Весь мир вертится около моего «Я», и мне в сущности нет дела до того, что выходит за пределы этого «Я» и его узости»¹³⁷. Эстетическая система «мирискусников», как и литераторов-символистов этого времени, представляла собой причудливый сплав из элементов кантианской эстетики, ницшеанства, философии интуитивизма. Существенным было принципиальное отрицание связей искусства с реальной действительностью, интересами «большинства», «толпы». «Творец, — писал Дягилев, — должен любить красоту и лишь с нею вести беседу во время нежного, таинственного проявления своей божественной природы»¹³⁸.

К началу 900-х годов устанавливаются связи «Мира Искусства» с журналом «Новый путь», ставящим проблемы религиозно-философского мистического мирозерцания. Но эти связи не стали прочными. З. Гиппиус и Мережковский недаром постоянно указывали на линии раздела между мистическими

¹³⁵ Бенуа А. Возникновение «Мира Искусства». Л., 1928. С. 43.

¹³⁶ См.: Мир Искусства. 1898—1899. № 1—2.

¹³⁷ Архив А. Бенуа // Цит. по: Соколова Н. Мир Искусства. М.; Л., 1934. С. 113.

¹³⁸ Мир Искусства. № 1—2.

установками «Нового пути» и «эстетизмом мирискусников». Мироззрение и творчество художников «Мира Искусства» пронизывал прежде всего гедонистический сенсуализм, не совместимый с религиозной мистикой Мережковского. В отношении к наследию прошлого журнал отразил общую тенденцию «нового направления» в искусстве. «Мирискусники» противопоставили себя передвижникам, всему демократическому искусству прошлого, революционно-демократической эстетике. Наиболее частыми и резкими в журнале были выступления против Чернышевского, его социологии и эстетических взглядов. Здесь идеологи «Мира Искусства» явно перекликались с теоретиками русского литературного декадентства. В «Истории русской живописи» (1901) А. Бенуа, одного из основателей «Мира Искусства», история русской демократической живописи трактовалась как процесс деградации искусства. Передвижники, утверждал Бенуа, изменили искусству ради «направления», общественной тенденциозности и стали жертвами «антихудожественной» общественной волны, подделываясь под вкусы «толпы». Дягилев, выступая против эстетической теории Добролюбова и Чернышевского, с сожалением писал: «Отсталость России в том, что эта теория (т. е. теория «чистого искусства». — А. С.) никогда не торжествовала явно и победоносно»¹³⁹. В своих декларациях он призывал к активной борьбе с «обветшалым реализмом» классического искусства.

Проблема художественного наследия, вопросы о традициях старой культуры решались «мирискусниками» крайне противоречиво. Они то тосковали по «уходящей красоте прошлого», то требовали создания нового стиля, отрицали ренессанс и барокко и проявляли интерес к стилю старых северных русских церквей и импрессионизму Запада. Эти противоречия отразили эклектичность эстетической системы раннего русского декадентства. Однако в основе всех течений декадентского искусства конца XIX — начала XX в. — от раннего символизма до течений 10-х годов — лежали общие идейные посылки; определяющий пафос теорий и художественной практики декадентов — антиреализм. Именно так оценивал раннее декадентство В. Короленко. Назвав Ю. Балтрушайтиса модернистом, писатель отметил: «Это тоже не вполне определено, но если прибавить антиреалист, то кажется, это будет самая устойчивая точка...»¹⁴⁰

Символизм 90-х годов, младосимволизм, акмеизм, кубофутуризм, эгофутуризм были течениями одного декадентского направления, между ними существовала глубокая внутренняя преемственность в основных философских и эстетических посылках, несмотря на их внешние расхождения и полемическую настроенность по отношению друг к другу.

Философско-эстетические декларации теоретических статей, обосновывавших символизм, нашли отражение в художественной практике ранних символистов. В поэтических формулах Бальмонта, Сологуба, Гиппиус, Мережковского отрицается истинность реального мира, объявляемого лишь комплексом ощущений творца-художника:

...нет иного
Бытия, как только Я.

(Ф. Сологуб. «Все во всем»)

Если мир — комплекс ощущений «Я», то он существует лишь постольку, поскольку существует воспринимающий его поэт. Этот субъективизм в его крайнем выражении вел к культу мгновенных, неповторимых, единичных, очень неустойчивых переживаний поэта, через которые лишь и возможно стихийное, интуитивное постижение сущности мира. От неустойчивости настроений

¹³⁹ Мир Искусства. № 1—2.

¹⁴⁰ Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1955. Т. 8. С. 334.

субъекта зависит изменчивость мира, переживающего все метаморфозы личности творца, отражающего иррациональную изменчивость потока его настроений:

Мы брошены в сказочный мир
Какой-то могучей рукой.
На тризну? На битву? На пир?
Не знаю. Я вечно — другой.
Я каждой минутой сожжен.
Я в каждой измене — живу.

(К. Бальмонт. «Мы брошены в сказочный мир...»)

Восприняв философию Ницше, утверждая иррационализм в противовес логическому познанию, ранние символисты органически восприняли и ницшеанское противопоставление светлого, логического, «аполлоновского» начала алогичности стихийной «дионисийской» дисгармонии. Противопоставление этих сторон жизни постоянно присутствует в философском и художественном сознании символистов, а утверждение интуитивных, стихийных начал определяет их.

В «дионисийских», оргиастических проявлениях человеческой души, мигах страсти, болезненно-неступленной и созвучной смерти, виделись возможности приобщения к тайнам и сути мира. Таков источник «дионисийских» мотивов творчества раннего В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Лохвицкой.

Стилевой формой выражения сознания художника-индивидуалиста, отрешенного от всего внешнего и погруженного в прихотливую смену своих субъективных чувствований и настроений, становится на раннем этапе развития символизма импрессионизм. Именно в русле импрессионистической лирики начали свой творческий путь первые поэты русского символизма (В. Брюсов, К. Бальмонт).

Особое значение в развитии русской импрессионистической поэзии имело творчество *Ин. Ф. Анненского* (1856—1909) — поэта, драматурга, критика, переводчика. Анненский оказал влияние на всех крупных поэтов того времени — Брюсова, Блока, Ахматову, Пастернака, Маяковского своими поисками новых поэтических ритмов, поэтического слова. Символисты считали его зачинателем «новой» русской поэзии. Однако общественные и эстетические взгляды Анненского явно не укладывались в рамки символистской школы. В этом смысле творчество поэта может быть определено как явление предсимволизма. По своему пафосу, настроениям оно ближе творчеству поэтов конца XIX в. — Случевского, Фета. Начав в 80-е годы с традиционных поэтических форм, пройдя через увлечение французскими парнасцами и «проклятыми», соприкасаясь в некоторых тенденциях с Бальмонтом и Сологубом, Анненский существенно опередил многих современников по итогам развития: «...в «Кипарисовом ларце» оказалось много художественных находок, пригрозившихся Ахматовой, Маяковскому, Пастернаку в их работе по обновлению поэтической образности, ритмики, словаря»¹⁴¹.

Творческая судьба Анненского необычна. Имя его в литературе до 900-х годов почти не было известно. «Тихие песни» — первый сборник его стихов, написанных в 80—90-е годы, появился в печати только в 1904 г. (сборник вышел под псевдонимом Ник. Т-о). Известность как поэт Анненский начинает приобретать в последний год своей жизни. Вторая, последняя книга его стихов, «Кипарисовый ларец», вышла посмертно, в 1910 г.

Блок улавливал в поэзии Анненского творческую близость. Брюсов сравнивал стихи Анненского со стихами Верлена. «Манера письма Анненского, —

¹⁴¹ Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 227—228.

писал он, — резко импрессионистична; он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг. Как последовательный импрессионист И. Анненский далеко уходит вперед не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений, равносильных в этом отношении стихам И. Анненского»¹⁴². Действительно, в истории русской литературы Анненский, может быть, самый последовательный поэт и критик-импрессионист.

Литературное наследие Анненского невелико, но разнообразно. Он был поэтом, филологом-классиком, автором драм, в которых воссоздал, свободно их модернизируя, античные мифы («Меланиппа-философ», «Царь Иксион», «Лаодамия», «Фамира-кифаред»). В историю литературы Анненский вошел прежде всего как поэт.

Мотивы лирики Анненского замкнуты в довольно узкой сфере настроений одиночества, тоски бытия. Поэтому столь часто в его стихах встречаются образы и картины увядания, сумерек, закатов. Блок отмечал в общем настроении поэзии Анненского смятенность души поэта, напрасно тоскующей по красоте. Для поэтического мира Анненского характерно постоянное противостояние мечты об одухотворении жизни, замкнутой в обывательской прозе быта, которая напоминает поэту что-то призрачное и кошмарное («Бессонные ночи»), грубой реальности, возвышенного низкому. Такой контраст формирует стилевую систему поэта, в которой стиль поэтически-изысканный соседствует с нарочитыми прозаизмами.

Творчество Анненского не может быть введено только в рамки декадентского искусства. Воспитанный в среде революционного народничества, Анненский не противопоставлял задачи искусства задачам жизни, никогда не разделял концепций «чистого искусства». В его стихах звучала и тема гражданского гуманизма, сочувствия к обездоленным и оскорбленным жизнью, сострадания к несостоявшемуся счастью («Кулачишка», «Два паруса лодки одной», «В марте»). Но Анненский считал безысходным не только современный порядок жизни — и это сближало его с декадентами, — он говорил о некоей извечной и неизбывной ее драме. Смятенное восприятие реальности сочеталось у него с абстрактно-трагическим восприятием бытия вообще. В этом были истоки противоречий поэтической мысли Анненского.

При наличии некоторых общих мотивов поэзия Анненского существенно отлична от поэзии символистов. Его лирический герой — человек реального мира, это не сверхчеловек Бальмонта или раннего Брюсова. Личное переживание поэта лишено и экстатического, и мистического пафоса. Ему чужды самоцельные эксперименты над стихом и поэтическим языком, хотя среди поэтов начала века он был одним из крупнейших мастеров версификации. Стих Анненского имел особенность, отличавшую его от стиха символистов и привлекавшую позже пристальное внимание поэтов-акмеистов: сочетание и в слове, и в синтаксисе повышенно-эмоционального тона и тона разговорного, подчеркнуто-прозаического. Сквозь частное у поэта всегда просвечивало общее, но не в логическом проявлении, а в некоем внелогическом соположении. Этот поэтический прием будет воспринят у Анненского Анной Ахматовой.

Поэзии Анненского свойственна камерная утонченность, замкнутость в личной психологической теме. Это поэзия намека, недоговоренности, намекающей детали. Но у Анненского нет намеков на двоемирие, свойственной символистам двуплановости. Он лишь фиксирует мгновенные ощущения жизни, душевные движения человека, сиюминутное восприятие им окружающего и тем самым — психологические состояния героя.

Я люблю замирание эхо
После бешеной тройки в лесу.

¹⁴² Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912. С. 159—160.

За сверканьем задорного смеха
Я истома люблю полосу.

Зимним утром люблю надо мною
Я лиловый разлив полутьмы,
И, где солнце горело весной,
Только розовый отблеск зимы...

(«Я люблю»)

Стихов с общественной темой у Анненского немного. И в них на первом плане все то же противоположение мечты о красоте и неприглядной реальности. Вершиной социальной темы в его поэзии стало известное стихотворение «Старые эстонки», которым поэт откликнулся на революционные события в Эстонии в 1905 г., выразив свой протест против казней революционеров и правительственной реакции.

И. Анненский был наиболее характерным представителем импрессионистической критики в литературе начала века. В критических статьях, собранных в двух «Книгах отражений» (1906, 1908), он стремился вскрыть психологию творчества автора, особенности его духовной жизни, передать свое личное впечатление от произведения. Причем в этих критических работах более, может быть, наглядно, чем в лирике, выразились демократические взгляды писателя, его общественные устремления. Как бы в противовес символистам Анненский не раз подчеркивает социальное значение искусства. С этой эстетической установкой была связана характерная черта его критических статей: Анненский стремился понять и показать общественный смысл и общественное значение произведения. Таковы его статьи о М. Горьком, Н. Гоголе, Л. Толстом, Ф. Достоевском. В основе общественной этики Анненского лежала этика сострадания, разрабатывая которую он опирался на Достоевского.

К концу жизни меняется отношение Анненского к символизму: символизм кажется теперь поэту школой, исчерпавшей свое развитие; историко-литературное значение ее он видел лишь в том, что она выдвинула таких крупных поэтов, как К. Бальмонт и А. Блок («О современном лиризме», 1909).

К поэтам-предсимволистам можно отнести и *И. И. Коневскóго* (*Ореуса*, 1877—1901), лирика которого всегда вызывала сочувствие символистов. В стихах Коневской добивался предельно отточенной музыкальности. Вся его поэзия, как писал Брюсов, «есть ожидание, предвкушение, вопрос:

Куда ж несусь, дрожащий, обнаженный,
Кружась как лист над омутом мирским?

...Блуждая по тропам жизни, юноша Коневской останавливается на ее распустьях, вечно удивляясь дням и встречам, вечно умиляясь на каждый час, на откровения утренние и вечерние, и силясь понять, что за бездна таится за мигом»¹⁴³. Брюсов далее указывал на близость этого мироощущения художникам «новой» поэзии.

Коневской опубликовал несколько статей о литературе и искусстве, объект и проблематика которых были также близки интересам поэтов и художников-символистов («Живопись Беклина», «Мистическое чувство в русской лирике»).

Самым ярким выразителем импрессионистической стихии в раннем русском символизме был *К. Д. Бальмонт* (1867—1942), поэзия которого оказала огромное воздействие на русскую поэтическую культуру начала века. В течение десятилетия, вспоминал Брюсов, Бальмонт «нераздельно царил над русской поэзией». В 90-х годах вышли сборники его стихотворений: «Под се-

¹⁴³ Брюсов В. Мудрое дитя. Творческие замыслы И. Коневского // Коневской И. Стихи и проза. М., 1904. С. XII—XIII.

верным небом» (1894), «В безбрежности» (1895), «Тишина» (1897); в 900-е годы, в период творческого взлета Бальмонта, — «Горящие здания» (1900), «Будем как солнце» (1903), «Только любовь» (1903). Лирика Бальмонта была глубоко субъективистской и эстетизированной:

Вдали от Земли, беспокойной и мгливой,
В пределах бездонной, немой чистоты
Я выстроил замок воздушно-лучистый,
Воздушно-лучистый Дворец Красоты.

Бальмонт был занят, по словам Блока, «исключительно самим собой», поэт влекли лишь мимолетные чувствования лирического «Я». И жизнь, и поэзия для Бальмонта — импровизация, непреднамеренная произвольная игра. В его поэзии впечатления внешнего мира прихотливо связываются только единством настроения, всякие логические связи между ними разорваны:

Неясная радуга. Звезда отдаленная.
Долина и облако. И грусть неизбежная...

В стихотворении «Как я пишу стихи» (1903) Бальмонт так раскрывает природу творческого акта художника:

Рождается внезапная строка,
За ней встает немедленно другая.
Мелькает третья, ей издали
Четвертая смеется, набегая.

И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько — я и сам не знаю.
Но я не размышляю над стихом
И право, никогда — не сочиняю

Каждое впечатление значимо и ценно для поэта само по себе, смена их определена какой-то внутренней, но логически необъяснимой ассоциативной связью. Ассоциация рождает и смену поэтических образов в стихах Бальмонта, которые неожиданно возникают один за другим; ею определяется структура целых поэтических циклов, в которых каждое стихотворение представляет лишь ассоциативную вариацию одной темы, даже одного настроения поэта. Впечатления от предмета, точнее, — от его качества, субъективно воспринятого поэтом, являются читателю в лирике Бальмонта в многообразии эпитетов, сравнений, развернутых определений, метафоричности стиля. Сам предмет расплывается в многоцветности, нюансах, оттенках чувственного восприятия¹⁴⁴.

В основе поэтики Бальмонта — философия возникшего и безвозвратно ушедшего неповторимого мгновения, в котором выразилось единственное и неповторимое душевное состояние художника. Бальмонт был самым субъективным поэтом раннего символизма. В отъединении от мира «как воплощения всего серого, пошлого, слабого, рабского, что противоречит истинной природе человека»¹⁴⁵ и уединенности поэт видит высший закон творчества. В этом смысл его знаменитых поэтических деклараций:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу спеша.

¹⁴⁴ См.: *Корецкая И. В.* Импрессионизм в поэзии и поэтике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975.

¹⁴⁵ *Орлов Вл.* Бальмонт. Жизнь и поэзия // *Бальмонт К. Д.* Стихотворения. Л., 1969. С. 55.

Мое единое отечество —
Моя пустынная душа.

(«Я ненавижу человечество...»)

Или:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.

(«Я не знаю мудрости...»)

Суть такого импрессионизма в поэзии определил Брюсов, говоря о творчестве И. Анненского как стремлении художника все изобразить «не таким, как он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг»¹⁴⁶.

Этим отличались и переводы Бальмонтом песен древних народов, произведений Кальдерона и других европейских и восточных поэтов. О переводах Бальмонта остроумно сказал И. Эренбург: «Как в любовных стихах он восхищался не женщинами, которым посвящал стихи, а своим чувством, — так, переводя других поэтов, он упивался тембром своего голоса»¹⁴⁷.

Подчиняя все передаче оттенков ощущений, через которые раскрываются качества предмета, Бальмонт огромное значение придавал мелодике и музыкальной структуре стиха.

Для поэтического стиля лирики Бальмонта характерно господство музыкального начала. «Стихия музыки» проявлялась у Бальмонта в изощренной звуковой организации стиха (аллитерации, ассонансы, внутренняя рифма, повторы), использовании слова как «звукового комплекса», вне его понятийного значения. Но уже в начале 900-х годов «музыка» стиха Бальмонта начала застывать в найденных поэтом приемах звукописи, самоповторяться.

Поэтические опыты принесли Бальмонту большую известность, вызвали к жизни целую школу подражателей. Хрестоматийными стали его «Вечер. Взморье. Вздохи ветра. Величавый возглас волн...», «Камыши», «Влага» и другие откровенно звукоподражательные стихи. Но подчинив смысл поэзии «музыке» стиха, Бальмонт обеднил поэтический язык раз и навсегда найденным словарем, привычными словосочетаниями, характерными параллелизмами.

«...Бальмонт, будучи по духу человеком декаданса, — пишет Вл. Орлов, — как поэт усвоил только часть пестрой декадентско-символической программы... творчество его выявляет лишь лик поэзии русского символизма (явления сложного и многосоставного), а именно — импрессионистическую лирику»¹⁴⁸.

Многие стихотворения Бальмонта стали образцами импрессионистической лирики. Одним из лучших произведений Бальмонта раннего периода было его стихотворение «Лунный луч», в котором отражены и принципы композиционного построения, и характер музыкальной инструментовки его стихов.

Я лунный луч, я друг влюбленных,
Сменив вечернюю зарю,
Я ночью ласково горю
Для всех, безумьем озаренных,
Полуживых, неутоленных;
Для всех тоскующих, влюбленных
Я светом сказочным горю
И о восторгах полусонных

¹⁴⁶ Брюсов В. Далекие и близкие. С. 159.

¹⁴⁷ Эренбург И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 8. С. 96.

¹⁴⁸ Орлов Вл. Бальмонт: Жизнь и поэзия. С. 58.

Невнятной речью говорю.
Мой свет скользит, мой свет змется,
Но я тебе не изменю,
Когда отдашь ты огню —
Тому огню, что не дымится,
Что в тесной комнате томится
И всё сильнее гореть стремится —
Наперекор немому дню.
Тебе, в чьем сердце страсть томится,
Я никогда не изменю.

Или популярное стихотворение «Влага», построенное на едином музыкальном вздохе, на одном звуке:

С лодки скользнуло весло.
Ласково млеет прохлада.
«Милый! Мой милый!» — Светло,
Сладко от беглого взгляда.

Лебедь уплыл в полумглу,
Вдаль, под луною белея,
Ластятся волны к веслу,
Ластятся к влаге лилея...

Известность и славу Бальмонту принесли не первые его сборники, в которых поэт пел «песни сумерек и ночи», но сборники, появившиеся на грани века, — «Горящие здания» и «Будем как солнце», в которых он звал к «свету, огню и победительному солнцу», к приятию стихии жизни с ее правдой и ложью, добром и злом, красотой и уродством, гармонией дисгармоничности и утверждал эгоцентрическую свободу художника, который в приятии мира не знает запретов и ограничений.

В импрессионистской лирике Бальмонта выразилась типично декадентская мировоззренческая теория. Лирическим героем поэта становится дерзкий стихийный гений, порывающийся за «пределы предельного», воинствующий эгоцентрист, которому чужды интересы «общего». Облики такого лирического героя отличаются удивительным разнообразием и множественностью. Но личность, декларативно вместившая в себя «весь мир», оказывается изолированной от него. Она погружена лишь в «глубины» своей души. В этом — источник характерно противоречивых мотивов поэзии художника-декадента: свободное, солнечное приятие мира осложнено ощущением тоскливого одиночества души, разорвавшей все связи с жизнью страны и народа. Погружаясь в «глубины» движений души, исследуя ее противоречия, Бальмонт сталкивает прекрасное и уродливое, чудовищное и возвышенное, разгадывая в дисгармонии личности противоречия мирового зла и добра. Этот круг тем был общим для русской декадентской поэзии конца века, испытывавшей влияние Ницше, поэзии Бодлера, Э. По.

В период творческого подъема у Бальмонта появляется своя, оригинальная тема, выделяющая его в поэзии раннего символизма, — тема животворящего Солнца, мощи и красоты солнечных весенних стихий, к которым художник чувствует свою причастность. Книгу «Будем как солнце» Бальмонт открывает эпиграфом из Анаксагора «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» и одним из лучших своих стихотворений:

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И синий кругозор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце
И выси гор.
Я в этот мир пришел, чтоб видеть море
И пышный цвет долин.
Я заключил миры в едином взоре,
Я властелин.

Я победил холодное забвенье,
Создав мечту мою.
Я каждый миг исполнен откровенья,
Всегда пою.

Мою мечту страдания пробудили,
Но я любим за то,
Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто, никто.

Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце,
А если день погас,
Я буду петь... Я буду петь о солнце
В предсмертный час!

Это стихотворение — лейтмотив всех вариантов своеобразно разрабатываемой Бальмонтом пантеистической темы.

В последующих многочисленных книгах («Литургия красоты», 1905; «Злые чары», 1906; «Жар-птица», 1907), за исключением «Фейных сказок» (1905), по словам В. Брюсова, «одной из самых цельных книг Бальмонта»¹⁴⁹, стало очевидно, что поэту, повторявшему самого себя, уже изменяет художественный вкус и чувство меры.

А. Блок в 1909 г. в газете «Речь» вынес приговор новым книгам Бальмонта: «Это почти исключительно нелепый вздор, просто — галиматья... есть замечательный русский поэт Бальмонт, а нового поэта Бальмонта больше нет»¹⁵⁰.

В лирике эмигрантской поры Бальмонт не сказал ничего нового. Лучшие из его произведений этих лет посвящены России, ее народу, культуре, горькой судьбе человека, потерявшего навсегда родину.

«...В целом, как явление поэтической культуры, лирика Бальмонта, столь далекая от жизни, борьбы и надежд народа, от больших исторических, социальных проблем, волновавших Россию, принадлежит прошлому. Бальмонт довел до предела импрессионистическую поэзию «настроений»... в творчестве Бальмонта эта поэзия оказалась исчерпанной»¹⁵¹.

Своеобразно идеи и мотивы «нового» литературного течения выразились в творчестве Федора Сологуба (Ф. К. Тетершикова, 1863—1927), известного поэта и прозаика. Природа его творческой индивидуальности резко отлична от бальмонтовской.

Творчество Сологуба представляет особенный интерес потому, что в нем с наибольшей отчетливостью раскрываются особенности восприятия и обработки идейно-художественных традиций русской классики в литературе декаданса.

Если граница познаваемого и непознаваемого в мире непреодолима человеческим сознанием, как утверждал Мережковский, то на гранях непостижимой мировой тайны бытия естественны настроения ужаса и мистического восторга человека перед нею. Выразителем этих настроений в декадентской литературе начала века в наибольшей степени и стал Сологуб. Человек для Сологуба полностью отъединен от мира, мир непонятен ему и понят быть не может. Единственная возможность преодолеть тяжесть жизненного зла, противоречий жизни — погрузиться в созданную воображением художника прекрасную утешающую сладостную легенду. И Сологуб противопоставляет миру насилия, отображенному в символических образах Лиха, Мелкого беса, Недотыкомки, фантастическую прекрасную землю Ойле. В сосуществовании действительного и недействительного: реальнейшего в своей пошлости Пере-

¹⁴⁹ Весы. 1905. № 12. С. 76.

¹⁵⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 374—375.

¹⁵¹ Орлов Вл. Бальмонт. Жизнь и поэзия. С. 72.

донова, героя «Мелкого беса», и нечистой силы, которая мечется перед ним в образе серой Недотыкомки, мира реального и образов изломанной декадентской фантазии — особенность художественного мировоззрения писателя. Для Сологуба, как справедливо отмечала критика, «действительность призрачна и призраки действительны»¹⁵².

Эстетическое кредо Сологуба заключено в его известной формуле: «Беру кусок жизни... и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт». Но оказывается, что легенда отнюдь не сладостна, а невыносимо тосклива. Жизнь для поэта — земное заточение, страдание, безумие. Попытки найти из нее выход — бесплодное томление. Люди, как звери в клетке, обречены на безысходное одиночество:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Или:

В поле не видно ни зги.
Кто-то зовет: «Помоги!»
Что я могу?
Сам я и беден и мал,
Сам я смертельно устал.
Как помочь?

Душа поэта безнадежно мечется между стремлением понять мир, избыть его страдания и тщетностью всяких попыток выйти из клетки жизненного зла. Этим мотивом в поэзии Сологуба пронизана тема смерти. И жизнь, и смерть людей управляются злыми, неподвластными сознанию силами. Восприятие жизни человека как жалкой игрушки в руках каких-то бесовских сил нашло классическое выражение в стихотворении «Чертовы качели»:

В тени косматой ели,
Над шумною рекой
Качает черт качели
Мохнатою рукой.

Качает и смеется,
Вперед, назад,
Вперед, назад.
Доска скрипит и гнется,
О сук тяжелый трется
Натянутый канат.

<...>

Над верхом темной ели
Хохочет голубой:
«Попался на качели,
Качайся, черт с тобой».

Человек раскачивается на вечных качелях черта, «пока не перетрется, крутясь, конопля».

Просвет в ужасе жизни и неминуемой смерти — только в осознании некоей идеальной красоты, но и она оказывается тленной. Для поэта единственная реальность и ценность мира — собственное «Я», все остальное — творение его фантазии. Смерть, освободив это «Я», преображает только формы его бытия,

¹⁵² Горнфельд А. Г. Федор Сологуб // Русская литература XX века (1890—1910) / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. Ч. 1. С. 21.

его внешние личины, в которых суждено ему вечное возвращение, новые воплощения, вновь пересекающиеся смертью к новому возрождению. Таков замкнутый «пламенный круг» (так называется лучший сборник стихов поэта) человеческой жизни в лирике Сологуба.

Сологуб вошел в литературу в 90-е годы. Он был выходцем из семьи ремесленника, в течение 25 лет служил педагогом в провинции, с 1892 г. жил в Петербурге, где сблизился с кружком символистов.

Сологуб не сыграл такой роли, как Бальмонт, в развитии русской поэтической культуры и русского стиха. В отличие от Бальмонта, Брюсова, Белого, язык поэзии Сологуба лишен метафоризации, беден тропами, лаконичен; в стихотворениях его сложился устойчивый строй символов, через который проходит и мотив метасихоза, повторных существований. Образы поэта — эмблемы, символы, лишённые конкретной, чувственной осязаемости, ибо поэт, чуждый материальному миру, его многообразию, лишь находит убежище от жизни в сладостной легенде, иллюзии; отсюда — господство рефлектирующего начала над конкретно-чувственным.

Большую известность Сологуб приобрел не поэтическими, а прозаическими произведениями, прежде всего романом «Мелкий бес» (1892—1902)¹⁵³. В 1895 г. Сологуб опубликовал свое первое большое прозаическое произведение — роман «Тяжелые сны», в котором уже откристаллизовались основные идеи и темы творчества писателя. Это произведение эпигонского реализма с ярко выраженной натуралистической тенденцией, в идейной основе его лежит типично декадентское мирозерцание. Герой «Тяжелых снов» — провинциальный учитель, разночинец Логин — пытается бороться с застойностью и пошлостью быта, засасывающей обывательщиной провинциального городка («Мы живем не так, как надо», — понимает он). Но протест учителя против зла мира, не основанный на какой-либо нравственной и идейной почве, выражается в пьянстве, отвлеченных мечтаниях на кушетке. Убежденный в относительности всех нравственных ценностей, Логин убивает директора гимназии, в котором ему виделось средоточие всего мирового зла. Здесь и начинается сологубовская проповедь воинствующего аморализма. Сюжетная ситуация «Преступления и наказания» Достоевского, связанная с убийством, ситуация преступления и возмездия, полемически перелицовывается Сологубом. Философские и нравственные муки великого художника-гуманиста, его нравственная требовательность к человеку оборачиваются проповедью аморализма, отрицанием каких бы то ни было нравственных критериев: «Не иди на суд людей с тем, что сделано. Что тебе нравственная сторона возмездия? От них ли примешь ты великий урок жизни?» — размышляет после убийства герой Сологуба. Сомнения его разрешает Анна — красавица-аристократка, в любви к которой Логин видит единственный выход в новую жизнь. Вновь нарочито, сознательно повторяется Сологубом сюжетная схема Достоевского. Анна как бы становится в ней на место Сони Мармеладовой. Но если у Достоевского в этом эпизоде разрешаются великие искания человеческого духа, то «правда» героев Сологуба оказывается очень простой, идеи покаяния перед людьми во имя каких бы то ни было нравственных убеждений для них не существует. «К чему нам самим подставлять шеи под ярмо? — говорит Логину Анна. — Свою тяжесть и свое дерзновение мы понесем сами. Зачем тебе цепи каторжника?» С отрицанием нравственных норм мира и начинается «освобождение» героев¹⁵⁴.

Особенность романа «Тяжелые сны» — в своеобразном эклектическом сме-

¹⁵³ Впервые опубликован в журнале «Вопросы жизни» (1905, № 6—11); отдельным изданием вышел в 1907 г.

¹⁵⁴ См.: *Старикова Е.* Реализм и символизм // Развитие реализма в русской литературе. М., 1974. Т. 3.

шении натурализма и декадентства. Произведение отчетливо иллюстрирует мысль М. Горького о мировоззренческой и художественной близости этих двух тенденций в искусстве. Внешне копируя сюжетные ситуации Достоевского, Сологуб сводил его нравственные идеалы к декадентскому утверждению права человека на все виды аморализма во имя пресловутой свободы, точнее, своеволия личности.

С тем же ракурсом видения мира, провинциального быта, воинственной, разбушевавшейся пошлости, что и в первом романе, мы встречаемся в «Мелком бесе». Однако это произведение — особое явление в творчестве Сологуба. Независимо от идейной задачи романа — доказать бессмысленность человеческого существования и неизбывную гнусность самой сущности человека — Сологуб достигает здесь огромной силы обобщения в изображении, как писал критик «Русского богатства», «бюрократического чудовища» русской жизни¹⁵⁵. Основные качества русского провинциального мещанства — душевную мертвенность, тупую озлобленность на жизнь, трусость, лицемерие — воплотил Сологуб в центральной фигуре романа — учителя Передонова, в характере которого сочетались черты Иудушки Головлева и чеховского Беликова. Это типический образ носителя реакции 80-х годов: «Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умерщвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь».

Сюжет романа — поиски Передоновым возможности получить должность инспектора училища. Он живет в атмосфере подозрительности, страха за карьеру; в каждом жителе городка видится ему неизменно зловредное, гнусное, пакостное. Сологуб проецирует качества души и особенности своего героя и в людях, и в вещах, окружающих Передонова. Подозрительность героя, его страх перед жизнью, бессмысленный эгоизм («Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу») приводят к тому, что вся действительность заволакивается в его сознании дымкой противоречивых и злых иллюзий. Не только люди, но и все окружающие предметы становятся врагами героя. Карточным фигурам он выкалывает глаза, чтобы они не следили за ним, но и тогда кажется Передонову, что они вертятся вокруг него и делают ему рожи, предвещая недоброе. Весь мир становится страшным овеществленным бредом, материализацией диких грез Передонова. И символ этого чудовищного мира — фантастическая Недотыкомка, серая, страшная в своей бесформенной неуловимости, являющаяся Передонову дымной и синеватой, кровавой и пламенной, злой и бесстыжей. «Сделали ее — и наговорили»; «И вот живет она, ему на страх и на погибель, волшебная, многовидная, следит за ним, обманывает, смеется, то по полю катается, то прикинется тряпкою, лентою, веткою, флагом, тучкою, собачкою, столбом пыли на улице и везде ползет и бежит за Передоновым...»

Существование других героев романа так же бессмысленно, как бессмысленна жизнь городка, которая заключена в некий порочный круг измененных интересов и побуждений. Галерея их чудовищна, это поистине «мертвые души» русского реакционного провинциального быта. И построение гоголевских «Мертвых душ» как бы трансформируется в этом романе: сюжет произведения образуется посещением Передоновым влиятельных лиц, родителей учеников, сватовством к Малошиной.

Заостряя черты характера жителей городка, Сологуб подходит к границе фантастического. В жизни городка приобретают реальность самые злобные мысли и химеры Передонова, все становится злым наваждением. В гротеске Сологуба сопрягаются отвратительное, ужасное и комическое. Сатирический

¹⁵⁵ Русское богатство. 1910. № 7. С. 144.

гротеск писателя явно опирается на традиции Гоголя и Салтыкова-Щедрина, достигая огромной обобщающей силы социального обличения.

Но Сологуб, в отличие от классиков, не дает конкретно-исторической оценки окружающего мира. Для него не только жизнь провинциального русского городка есть сплошное мещанство, но и сама жизнь, в его представлении, — передоновшина. Если так, то не бессмысленны ли искания общественных перемен? Сатира Сологуба вела не столько к раскрытию социально-исторической сущности передоновшины, сколько к абстрактному истолкованию ее. В основе критики — ложные внеисторические идеалы художника. Сологуб противопоставил пошлости жизни эстетизм и извращенную эротику, декларируемые как идеал естественной «языческой красоты», в которой и проявляется стихийная сила жизни.

Эти декадентские мотивы творчества Сологуба разовьются до полнейшего художественного абсурда в прозе писателя 1910-х годов, когда выйдет его программная трехтомная «Творимая легенда» (известная и по названию первого издания первой части — «Навыи чары»). Роман открывается декларацией Сологуба, утверждающей полный отказ художника от всяких общественных и нравственных обязательств во имя своевольной и «сладостной» фантазии: «Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

В Триродове — герое романа и воплотил Сологуб свою мечту о преобразующей силе мечты, наджизненности «творимой легенды». Этот якобы социалист мечтает о власти, гордом всемогуществе, становится королем островов, устраняет врагов, спрессовывая их в кубы и призмы, которые стоят на его столе, он связан с черной магией, предается изощренным эротическим утехам. Вновь апология зла, утверждение могучей власти биологических начал жизни противопоставлялись идеалам социальной революции, демократическому гуманизму. Абсолютное отрицание мира общественности вело Сологуба к отрицанию всякой общественной активности.

Октябрьской революции Сологуб остался чужд, кругом видел он лишь «разрушение». Однако общая атмосфера эмоционального подъема в 20-е годы сказалась и на творчестве Сологуба (сборники «Голубое небо», 1920; «Одна любовь», 1921; «Свирель», 1922; «Чародейная чаша», 1922, и др.), но, несмотря на ряд художественно совершенных стихотворений, в целом поэзия его себя исчерпала, она как бы проходит мимо живых процессов действительности. В последние годы жизни он занимался главным образом переводами.

Мистико-богоскательское течение в русском символизме 90-х годов представлено творчеством А. М. Добролюбова, З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковского.

В стихах *А. Добролюбова* (1876—1944) и *З. Гиппиус* (1869—1945) отразились типические черты литературного декаданса рубежа веков. Добролюбов, сразу отзывавшись на декадентский эстетизм, который считал высшим выражением эмансипации человеческой личности, в первых же своих литературных произведениях стал активным проповедником символизма. Творчество его не имеет большого художественного значения. Но на литературной и жизненной судьбе поэта наглядно прослеживаются пути «разрушения личности» человека декаданса.

Стихотворения Добролюбова, собранные в книге «*Natura naturata*», изданной в 1895 г., — это моление о смерти. Поэтический центр сборника — стихотворение «Похоронный марш».

Работая над словом, поэт стремился к мистическому его осмыслению. Проповедуя «освобождение личности» не только в литературе, но и в жизни, Добролюбов намеренно отравлял себя ядами, опиумом. Он решил уйти из «мира», бывал у Иоанна Кронштадтского, стал послушником Олонецкого мо-

настыря, затем организовал секту в Поволжье, отрекся от литературы.

В стихах Гиппиус как бы концентрировались основные мотивы типично декадентской поэзии конца века. Гиппиус определяла поэзию как «полноту в ощущении данной минуты», считала, что подлинная поэзия сводится только к трем темам:

Тройной бездонностью мир богат,
Тройная бездонность дана поэтам.
И разве поэты не говорят
Только об этом?
Только об этом?
Тройная правда и тройной порог.

Поэты, этому верному верьте:
Ведь только об этом думает бог.
О человеке,
Любви
И смерти.

Поэтесса мечтала о примирении любви и вечности и видела единственный путь к этому в смерти, которая спасает любовь от временного и преходящего. К смерти было ее пафосное обращение: «О, почему тебя любить мне суждено неодолимо?»

В 1890-е годы определяется как поэт-символист и теоретик символизма *Д. С. Мережковский* (1866—1941), начавший писать под влиянием позитивной философии, но заинтересовавшийся затем поисками религиозного смысла жизни и «мистическим символизмом».

В 1892 г. вышел сборник стихов Мережковского «Символь», в 1893 г. — книга «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Тогда же Мережковский начал писать трилогию «Христос и Антихрист», в которой отчетливо выразились его философские концепции [ч. 1 — «Отверженный. Смерть богов» («Юлиан отступник»), 1896; ч. 2 — «Воскресшие боги» («Леонардо да Винчи»), 1901; ч. 3 — «Антихрист» («Петр и Алексей»), 1905].

Лирика Мережковского большого художественного значения не имеет. Созданные им образы однообразны, лишены художественной эмоциональности. В поэзии Мережковского постоянно звучат мотивы одиночества, усталости, равнодушия к людям, жизни, добру и злу:

Так жизнь ничтожеством страшна
И даже не борьбой, не мукой,
А только бесконечной скукой
И тихим ужасом полна...

Или:

И хочу, но не в силах любить я людей:
Я чужой среди них...

Мережковский известен прежде всего как прозаик, критик, автор работ о Пушкине, Толстом, Достоевском, Гоголе. И в собственном художественном творчестве, и в критических работах Мережковский всегда ограничен узкой философско-мистической схемой, доказательствами ее. В предисловии к первому тому собрания сочинений он писал о мировоззренческой и психологической целостности своего творчества, которое, по его словам, состоит в поисках «выхода из подполья» и преодолении одиночества человека. В этом смысле творчество писателя — явление достаточно целостное, последовательно утверждающее концепцию мистико-религиозного развития мира и человечества, которое якобы движется через противоречия небесного и земного к гармоническому синтезу.

Основные философские искания и «нахождения» Мережковским путей развития человечества и мировой истории, представлявшейся писателю предчувствием некоего грядущего царства, которое объединит два начала мира — языческое и христианское, духа и плоти, — и отразились в трилогии.

В мировой жизни, по Мережковскому, всегда существовала и существует полярность, в ней борются две правды — небесная и земная, дух и плоть, Христос и Антихрист. Первая проявляется в стремлении духа к самоотречению, слиянию с богом, вторая — в стремлении человеческой личности к самоутверждению, обожествлению своего «Я», владычеству индивидуальной воли. В ходе истории эти два потока в предвещии гармонии разъединяются, но дух постоянно устремлен к тому высшему слиянию, которое, по мысли Мережковского, станет венцом исторической завершенности. Эта довольно плоская философская схема определяет построение трилогии — и композицию романов, и их образную систему. Все строится на антитезах. Противостояние двух начал жизни выражается в параллелизме судеб людей, которые идут или к Христу — духовному началу, или к Антихристу — началу земному.

В этой философской идее опосредованно мистифицировались социальные противоречия эпохи, идеологической жизни. Реакционный социальный смысл ее окончательно прояснился в эпоху революции 1905—1907 гг., когда в общественных движениях времени Мережковский стал усматривать взрыв этих абстрактных сил истории, а в борьбе классов — выражение целей «грядущего хама». В трилогии Мережковский рассматривает те поворотные моменты развития человеческой истории, когда столкновение двух начал жизни — «духовного» и «земного» — проявляется, с его точки зрения, с наибольшим напряжением и силой. Это эпоха поздней античности, европейского Ренессанса и время русского «возрождения» — эпоха Петра.

В первом романе трилогии — «Смерть богов» — изображается трагическое распадение античного мира: на одном полюсе — светлые облики разрушающейся Эллады, на которых лежит печать роковой обреченности, на другом — торжествующая чернь, рабская масса, одержимая грубой и низменной жадой разрушения. Император Юлиан, эстет и аристократ, герой нищенского типа, стремится остановить ход истории, борется с плебейской «моралью слабых», демократический дух раннего христианства неприемлем для него. Он пытается восстановить проникнутую духом высокого эстетизма языческую культуру, Юлиан пал, олимпийские боги умерли, а дух «черни» и пошлости торжествует. Погибла Эллада, разрушены статуи и храмы эллинских богов — свидетели былого творческого совершенства человеческого духа. Но противоречию истории суждено новое возвращение. В конце романа вещая Арсиноя (она была язычницей, потом христианкой; но, не найдя полной правды ни в одной из этих истин, вернулась в жизнь просветленная ожиданием грядущего синтеза их) пророчески о возрождении свободного духа Эллады. В этом пророчестве идея второго романа Мережковского «Воскресшие боги».

Боги Эллады воскресают вновь, оживает дух античности, начинается утверждение духовного человеческого «Я». В трактовке эпохи Возрождения, ее героев Мережковский следует за Ницше, проповедуя культ аристократизма, презрение к толпе. Но возрождение не удалось: «...черное воронье, хищная стая галилейская снова набросилась на белое тело возрожденной Эллады и вторично его расклевала». Сокровища духа гибнут на кострах инквизиции. Возможностью реализации синтеза предстает в романе Леонардо да Винчи, для которого нет политики и партий, которому чужды обычные людские волнения. Он как бы вбирает в себя обе правды жизни. В этом смысле Леонардо вырастает в символ, в котором воплощается идея синтеза Мережковского. Но этот синтез оказывается призрачным. В конце романа Леонардо — слабый, одинокий, немощный старик, как и все, страшящийся смерти.

Антитеза трилогии приобретает новое, завершенное воплощение в послед-

нем романе — «Антихрист», где Петр и Алексей противопоставлены как носители двух начал жизни и истории. Петр — выразитель волевого индивидуалистического начала, Алексей — духа народа, который отождествляется Мережковским с церковью. Столкновение между отцом и сыном воплощает столкновение Плоти и Духа. Петр сильнее — он побеждает. Но Алексей предчувствует, что скоро начала жизни сольются в грядущем царстве Иоанна. Перед смертью ему является видение Иоанна в образе светлого старика. Разрешение муки раздвоения истории видится Мережковскому в царстве «третьего Завета». Эта религия, исповедуемая в романе Алексеем, трактуется автором как выражение «духа народа».

Исторические романы Мережковского, демонстрирующие его философскую концепцию мира, антиисторичны. Автор не хочет знать логики исторических фактов, хотя тщательно и планомерно изучает их. Он комбинирует исторический материал по собственному усмотрению, в угоду своей философской схеме. И если кто захотел бы судить об истории по историческим фигурам Мережковского, то совершил бы величайшую оплошность. Исторические фигуры его лишь манекены, которые демонстрируют психологически-диалектические «открытия» их автора. Мережковский-беллетрист анализирует, противопоставляет героев своих романов вне логики развития их характеров, по своей умозрительной схеме. Задав в произведении мнимозначительное мистическое противоречие, он многозначительно играет им, как мистический жрец, претендующий на некое философское глубокомыслие. Все фигуры его романов несут в себе заранее заданное противоречие. Оказывается, что Юлиан Отступник — Антихрист... Но благородный Антихрист! Леонардо да Винчи сразу и Христос и Антихрист. Художественная ущербность романов Мережковского бросается в глаза, когда он берется писать великих исторических деятелей. Так, например, следуя своей схеме, он рисует Леонардо да Винчи как безнравственного садиста (надо показать, что он-де Антихрист); потом вдруг Леонардо предстает добродушнейшим и нежнейшим человеком, который живет лишь мечтой о высоком (надо показать, что он и Христос). Все это художественно неубедительно, подчинено схеме: добро есть зло, зло есть добро, ложное — истинно, истинное — ложно и т. п.

Творчество Мережковского-беллетриста лишено психологизма. Как сказал один из близких ему эмигрантских критиков, душа героев есть для него мешок, в который он сыпает все, что ему нужно для доказательства своих философских тезисов. Герои его говорят слова и совершают поступки, совершенно не свойственные ни их характеру, ни их возрасту, ни их общественному положению.

На таких же антитезах построены и критические работы Мережковского, наиболее значительная из них — «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество» (т. 1 — «Жизнь и творчество Л. Толстого и Достоевского»; т. 2 — «Религия Л. Толстого и Достоевского», 1901—1902). Книга строится на противопоставлении двух художников, двух «тайновидцев». Толстой для Мережковского — «провидец плоти», Достоевский — «провидец духа». Работа, интересная в некоторых формальных наблюдениях, несет все ту же идею, что и трилогия, но теперь писатель приходит к выводу, что развитие человечества не бесконечно. Второе Пришествие, за которым последует царство Иоанна, кажется автору близким, и великие художники, «чуткие из чутких», ощущают его «дыхание». Толстой и Достоевский, по Мережковскому, являются уже его предтечами, ибо первый до конца постиг «тайну плоти», второй — «тайну духа». В грядущем Иоанновом царстве «плоть станет святой и духовной». Таким образом, здесь все та же философская схема, доказательству которой подчинены все доводы критика, анализ духовных и творческих исканий художников, возведенных в степень религиозной проблемы. В сопоставлении художников Мережковский отдает явное предпочтение Достоевскому, ибо, ис-

следуя «дух», он якобы доходит до тех пределов, за которыми начинается постижение высших религиозно-мистических тайн бытия — последняя ступень человеческого познания мира.

Эта концепция мирового развития распространялась Мережковским на историю и судьбы общественности и первой российской революции. До 1905 г. своей идеей синтеза Мережковский освящал русское самодержавие, усматривая в нем высшие религиозные ценности, после революции — революцию, но отнюдь не социальную, а мистическую «революцию в духе». Социальная революция виделась Мережковскому в облике «грядущего хама», серости, обывательщины, мещанства.

В 1920 г. он бежит в Варшаву, где выступает с докладами «против большевиков», затем уезжает в Париж и живет во Франции до конца своих дней. В Париже Д. Мережковский и З. Гиппиус организуют нечто вроде литературного салона (наподобие их петербургских собраний), который приобретает ярко выраженный политический антисоветский характер.

В художественном творчестве Мережковский все более уходит в древность, причем в угоду своей старой концепции исторического развития человечества настолько вольно обращается с историческими фактами, что издательства даже отказываются печатать его сочинения (так было с его книгой о Древнем Египте).

В 20-е годы в одном из югославских издательств он публикует книгу о Наполеоне, в которой вновь вводит развитие истории в свою схему борьбы Христа с Антихристом. Книга — явная апология героя-индивидуалиста ницшеанского типа. Полемизируя с Л. Толстым, который, по мнению Мережковского, принизил, развенчал Наполеона, он вслед за Ф. Ницше считает Наполеона олицетворением бога Солнца, Аполлона. А размышления Мережковского об исторической миссии Наполеона и Отечественной войне России в 1812 г. граничили с национальным кощунством. (Описывая сражение при Бородине, он как бы уравнивает «дело Наполеона» и «дело России», считая, что французы дрались «за мир и Человека, русские за отечество и еще за что-то большее, сами не знали, за что, думали: «за Христа против Антихриста». Оказывается, и те и другие дрались за святых равные.) Мережковский, обращаясь к образу то Пилсудского, то Муссолини, ищет сильную личность, героя-индивидуалиста и в реальной действительности. В поисках покровительства итальянского диктатора он в 1936 г. даже наносит визит Муссолини, в ходе которого сообщает дуче, что собирается написать книгу о «двух великих итальянцах» — о нем и Данте. Озлобленный антисоветизм, крайнее идейное банкротство в полную меру обнаружилось в выступлениях Мережковского в годы второй мировой войны, когда, выступая по радио, он призывал фашистскую армию к крестовому походу против большевистской России. Такова была логика его идейно-политического развития.

В условиях общественного подъема 900-х годов символизм переживает новый этап развития. На рубеже века в литературу входит младшее поколение художников-символистов: Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок, С. Соловьев, Эллис (Л. Кобылинский). В теоретических работах и художественном творчестве «младших» философия и эстетика русского символизма находят свое наиболее завершенное выражение, претерпевая сравнительно с ранним периодом развития «нового искусства» существенные изменения.

В символизме складываются два групповых ответвления: в Петербурге — школа «нового религиозного сознания» (Д. Мережковский, З. Гиппиус), в Москве — группа «аргонатов»¹⁵⁶ (С. Соловьев, А. Белый и др.), к которой при-

¹⁵⁶ Они назвали себя так по стихотворению А. Белого «Золотое руно», которое стало как бы их манифестом.

мыкает «петербуржец» А. Блок. Эту группу и принято называть «младосимволистами». После 1907 г. разновидностью символистской школы становится «мистический анархизм» (Г. Чулков).

«Младосимволисты» стремятся преодолеть индивидуалистическую замкнутость «старших», сойти с позиций крайнего эстетического субъективизма и отвлеченного эстетства. Напряженность общественной и идейной борьбы заставила символистов обратиться к существенным проблемам современности и истории. В центре внимания «младосимволистов» — вопросы о судьбах России, народной жизни.

Настроения депрессивности, крайний пессимизм, столь свойственные мироощущению «старших», сменяются в творчестве «младосимволистов» мотивами ожидания грядущих зорь, предвещающих начало новой эры истории. Но эти предчувствия принимали у них мистическую окраску. Усиление мистического начала в их творчестве — характерная черта этого периода развития символистского искусства в России. Основным источником мистических чаяний и социальных утопий символистов 900-х годов становится философия и поэзия *Вл. С. Соловьева* (1853—1900). Это последнее значительное звено развития русской идеалистической мысли в эпоху кризиса буржуазного сознания. Творчество Соловьева оказало сильнейшее влияние на формирование философских и эстетических идеалов «младосимволистов», определило поэтическую образность первых книг А. Белого и А. Блока. Позже, в «Арабесках», Белый писал, что Соловьев стал для него «предтечей горячки религиозных исканий». Прямое влияние Вл. Соловьева сказалось, в частности, на юношеской второй, драматической «Симфонии» А. Белого.

В основе философии Соловьева — учение о Софии, премудрости божией. В поэме «Три свидания», которую так часто цитировали поэты-символисты, Соловьев утверждал божественное единство Вселенной, душа которой представлялась в образе Вечной Женственности, воспринявшей силу божественную и непреходящее сияние Красоты. Она есть София, Премудрость. Метафизические схемы философских построений Вл. Соловьева сводились в основном к определению Софии как идеального человечества в божестве. Мир «сотворенный», погруженный в поток времени, наделенный самостоятельным бытием, живет и дышит лишь отблесками некоего высшего мира. Реальный мир подвержен суете и рабству смерти, но зло и смерть не могут коснуться вечного прообраза нашего мира — Софии, которая оберегает Вселенную и человечество от падения. В своих работах Соловьев утверждал, что понимание Софии основывается на мистическом мирозерцании, свойственном якобы русскому народу, которому истина о Премудрости открылась еще в XI в. в образе Софии в Новгородском соборе. Царственное и женственное начало в фигуре богородицы в светлом облачении и есть, в трактовке Соловьева, премудрость божия или богочеловечество.

Мотивы ранней поэзии А. Блока и А. Белого тесно связаны с этими прочувствованиями Соловьева. Противопоставление двух миров — грубого «мира вещества» и «нетленной порфиры», постоянная игра на антитезах, символические образы туманов, вьюг, закатов и зорь, купины, терема Царицы, символика цветов — эта мистическая образность Соловьева была принята молодыми поэтами как поэтический канон. В ней они усмотрели мотивы для выражения собственных тревожных ощущений времени.

По форме Соловьев-поэт был непосредственным учеником Фета; но в отличие от Фета, основное место в его поэзии заняла философская мысль. В своих стихотворениях Соловьев пытался рационалистически оправдать христианскую идею о полноте бытия для каждой личности, утверждая, что смертью не может окончиться индивидуальное существование. В этом был один из аспектов его философской системы, которую он популяризировал в своей поэзии.

Для Соловьева есть два мира: мир Времени и мир Вечности. Первый — мир Зла, второй — Добра. Найти выход из мира Времени в мир Вечности — задача человека. Победить Время, чтобы все стало вечностью, — цель космического процесса.

И в мире Времени, и в мире Вечности, считал Соловьев, Добро и Зло сосуществуют в состоянии постоянной непрерывной борьбы. Когда в мире Времени в этой борьбе побеждает Добро, возникает Красота. Первым проявлением ее предстает природа, в которой — отблеск Вечности. И Соловьев славит природу, ее явления, в которых видит символы грядущей победы светлого начала Добра. Однако и в природе Зло борется с Добром, ибо временное всегда стремится победить вечное.

Борьба двух начал, говорил Соловьев, происходит и в человеческом духе; он пытался показать этапы этой борьбы, искания души в стремлении освободиться от оков земного мира. Уйти за пределы его, по Соловьеву, можно в минуты прозрений, экстазов. В эти мгновения человеческая душа как бы выходит из границ Времени в иной мир, где встречается с прошлым и душами умерших. В такой связи с прошлым, в непрерывности индивидуального существования Соловьев видел проявление в человеке начала Вечности.

В борьбе со Злом, Временем человека поддерживает Любовь, нечто божественное в нем самом. На земле это — Женственность, внеземное ее воплощение — Вечная Женственность. Любовь, считал Соловьев, — владыка на земле:

Смерть и время царят на земле, —
Ты владыками их не зови.
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь Солнце Любви.

В понимании Соловьева Любовь имеет некое мистическое значение. Земная любовь — лишь искаженный отблеск истинной мистической Любви:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Любовь для Соловьева — сила, спасающая человека; Вечная Женственность — сила, спасающая весь мир. Ее прихода ожидает и человек, и вся природа. Зло бессильно остановить ее явление.

Такова довольно несложная мистическая схема любовной лирики Вл. Соловьева, оказавшей воздействие на темы и образную систему поэзии «младосимволистов».

Обращаясь к проблемам общественной жизни, Соловьев разработал учение о вселенной теократии — обществе, которое будет построено на духовных началах. Движение к такому общественному идеалу, по мысли Соловьева, есть историческая миссия России, которая якобы сохранила, в отличие от Запада, свои морально-религиозные устои и не пошла по западному пути капиталистического развития. Но этот общественно-исторический процесс только сопутствует нематериальному процессу, который идет в истории космоса, в нем лишь реализуется абсолютный идеал. Однако реальное развитие России вскоре заставило Соловьева выдвинуть новую идею — законченности мировой истории, наступления последнего ее периода, завершения борьбы между Хри-

стом и Антихристом («Три разговора»). Эти эсхатологические настроения очень остро переживались символистами-«соловьевцами». Ожидание нового откровения, поклонение Вечной Женственности, ощущение близкого конца становится их поэтической темой, своеобразной мистической лексикой поэзии. Идея завершенности исторического развития и культуры была характерным признаком декадентского миропонимания, в каких бы формах оно ни выражалось.

С концепцией Соловьева связаны у символистов и идеи прогресса, рассматриваемого как исход борьбы между Востоком и Западом, будущего мессианства России, понимание истории как гибели и возрождения (всеединства) личности и ее нравственного преображения в красоте, религиозном чувстве. С этой точки зрения рассматривались ими задачи и цели искусства.

В работе «Общий смысл искусства» Соловьев писал, что задача поэта состоит, во-первых, «в объективации тех качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой», во-вторых, «в одухотворении природной красоты», в-третьих, в увековечении этой природы, ее индивидуальных явлений. Высшая задача искусства, по Соловьеву, заключалась в том, чтобы установить в действительности порядок воплощения «абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма»¹⁵⁷. Завершение этого процесса совпадает с завершением мирового процесса. В настоящем Соловьеву виделись лишь предвестия движения к этому идеалу. Искусство как форма духовного творчества человечества сопрягалось в своих истоках и завершениях с религией. «На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим, — писал Соловьев, — как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу»¹⁵⁸.

Идеи Соловьева были транспонированы в одном из первых теоретических выступлений А. Белого — его «Письме» и в статье «О теургии», опубликованных в журнале «Новый путь» (1903). В «Письме» А. Белый говорил о предвестиях конца мира и грядущем религиозном обновлении его. Это конец и воскресение к новой совершенной жизни, когда борьба Христа с Антихристом в душе человека перейдет в борьбу на исторической почве. В статье «О теургии» А. Белый сделал попытку обосновать эстетическую концепцию «младосимволизма». Истинное искусство, писал он, всегда связано с теургией. Итог своим размышлениям об искусстве А. Белый подвел в статье «Кризис сознания и Генрик Ибсен». В ней он указывал на кризис, переживаемый человечеством, и призывал к религиозному преображению мира. В статье отразился основной пафос философско-эстетических исканий символизма 900-х годов: пророчества конца истории и культуры, ожидание царства Духа, идея религиозного преображения мира и создания всечеловеческого братства, основанного на новой религии.

Теоретиком теургического искусства выступил в те годы и Вяч. Иванов, который в своих статьях по эстетике варьировал основные идеи Вл. Соловьева¹⁵⁹. Утверждая символизм единственно «истинным реализмом» в искусстве, постигающим не кажущуюся действительность, а существенное мира, он звал художника за внешним всегда видеть «мистически прозреваемую сущность». Теургия определялась как высший этап развития символизма и всеохватывающее мировоззрение. Идея «действенного искусства», получившая широкое распространение в статьях «младосимволистов», на самом деле подменяла понятие «революции социальной» понятием «революции в духе».

Под влиянием соловьевских идей происходит осмысление в эти годы исто-

¹⁵⁷ Соловьев Вл. Общий смысл искусства // Собр. соч.: В 10 т. Спб., 1912. Т. 6. С. 77.

¹⁵⁸ Там же. С. 78.

¹⁵⁹ См. его статьи и доклады по вопросам искусства: По звездам. Спб., 1908; Борозды и меж. Пг., 1916.

рии и судеб культуры в творчестве Д. Мережковского, пытавшегося модернизировать христианство и православие. В 900-х годах он стал одним из основателей «религиозно-философских обществ» в Москве и Петербурге, в которых поэты и писатели-символисты, философы и публицисты-«богоискатели» обсуждали с представителями либерального духовенства вопросы «духа», искусства, человеческой истории (их печатными органами были журналы «Новый путь», «Вопросы жизни»). Теократические утопии противопоставлялись идеалам развертывающейся социальной революции.

Для эстетической системы «младосимволизма» характерны эклектичность и противоречивость. По вопросу о целях, природе и назначении искусства в среде символистов постоянно шли споры, которые стали особенно острыми в период революции и годы реакции. «Соловьевцы» видели в искусстве религиозный смысл. Группа Брюсова защищала независимость искусства от мистических целей. Но брюсовская эстетическая позиция, активно проявившаяся в полемике с ленинским принципом партийности литературы, его тезис о «свободе искусства» были выражением индивидуализма и буржуазного анархизма.

В целом в символизме 900-х годов происходил сдвиг от субъективно-идеалистического миропонимания к объективно-идеалистической концепции мира. Но стремясь преодолеть крайний индивидуализм и субъективизм раннего символизма, «младосимволисты» видели объект искусства не в реальной действительности, а в области отвлеченных, «потусторонних» сущностей. Художественный метод «младосимволистов» определялся их резко выраженным дуализмом, противопоставлением мира идей и мира действительности, рационального и интуитивного познания.

Явления материального мира выступали для символистов лишь как символ идеи. Поэтому основным стилевым выражением символистского метода становится «двоемирие», параллелизм, «двойничество». Образ всегда имел двойное значение, заключал в себе два плана. Но следует иметь в виду, что связь между «планами» гораздо сложнее, чем представляется на первый взгляд. Постигание сущностей «высшего плана» теоретиками символизма связывалось с постижением мира эмпирической реальности. (Этот тезис все время развивал в своих работах Вяч. Иванов.) Но в каждом единичном явлении окружающей действительности просматривался высший смысл. Художник, по мысли Соловьева, должен видеть абстрактное в индивидуальном явлении не только сохраняя, но и «усиливая его индивидуальность»¹⁶⁰. Такой принцип «верности вещам» Вяч. Иванов считал признаком «истинного символизма». Но эта идея верности индивидуальному не снимала основного тезиса о теургическом назначении поэта и искусства и была противопоставлена принципам индивидуализации и обобщения в реалистическом искусстве.

Споры развертывались и вокруг определения символа и символизации. А. Белый символизацию считал существеннейшей особенностью символизма: это познание вечного во временном, «метод изображения идей в образах»¹⁶¹. Причем символ рассматривался не как знак, за которым непосредственно прочитывался «иной план», «иной мир», но как некое сложное единство планов — формального и существенного. Грани этого единства были крайне туманными и расплывчатыми, обоснование его в теоретических статьях — сложным и противоречивым.

Символический образ потенциально всегда тяготел к превращению в образ-знак, несущий в себе мистическую идею. Символ, в понимании А. Белого, имел трехчленный состав: символ — как образ видимости, конкретное, жизненное впечатление; символ — как аллегория, отвлечение впечатления от

¹⁶⁰ Соловьев Вл. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 243.

¹⁶¹ Белый А. Арабески. М., 1911. С. 139.

индивидуального; символ — как образ вечности, знак «иного мира», т. е. процесс символизации представляется ему как отвлечение конкретного в область надреального. Дополняя А. Белого, Вяч. Иванов писал о неисчерпаемости символа, его беспредельности в своем значении. Сложные обоснования сущности символизма и символа Эллис свел к простой и четкой формуле. В ней связь искусства с теософией (против чего всегда протестовал Брюсов) объявлялась нерасторжимой. «Сущность символизма, — писал Эллис, — установление точных соответствий между видимым и невидимым мирами»¹⁶².

Различное понимание символа сказалось в его конкретном поэтическом «употреблении». В поэзии А. Белого, Вл. Соловьева, раннего Блока символы, обособляясь и абстрагируясь от первоначальных значений, получали относительную самостоятельность и превращались в аллегорию, построенную на контрасте, полярности, отражающей двуплановость художественного мышления поэта, на противопоставлении мира реальности и мечты, гибели и возрождения, веры и иронии над верой. Двуплановость художественного мышления обусловила широкое распространение в поэзии и прозе символистов иронического гротеска, заостряющего противопоставление «планов», гротеска, столь характерного, в частности, для творчества А. Белого. Причем, как очевидно, основания символистского гротеска лежали в иной сфере, чем гротеск реалистической литературы.

Особенности символистского метода и стиля проявились с наибольшей отчетливостью в символистской драматургии и символистском театре, в котором сценическое действие стало призрачным видением, уподобившимся сну, актер — марионеткой, управляемой авторской идеей.

Общэстетические установки определили подход художников символизма к поэтическому слову. Символисты исходили из принципиального разрыва между поэтической речью и логическим мышлением: понятийное мышление может дать лишь рассудочное познание внешнего мира, познание же высшей реальности может быть только интуитивным и достигнуто не на языке понятий, а в словах-образах, символах. Этим объясняется тяготение поэтов-символистов к речи подчеркнуто литературной, «жреческому» языку.

Основным стилистическим признаком символистской поэзии становится метафора, смысл которой обнаруживается обычно во втором ее члене, который мог разворачиваться в сложную, новую метафорическую цепь и жить своей самостоятельной жизнью. Такие метафоры нагнетали атмосферу иррационального, перерастали в символ.

И странной близостью закованных,
Смотрю за темную вуаль,
И вижу берег очарованный
И очарованную даль.

Или:

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.

(А. Блок)

Движение таких символов образовывало сюжет-миф, который, по мысли Вяч. Иванова, представлял правду о сущем.

В разработке образных средств поэзии символизма активную роль сыграла московская группа символистов-«аргонавтов». Они ввели в поэзию символику, передающую нравственные поиски истины, Абсолюта как пути к красо-

¹⁶² Эллис. Русские символисты. М., 1910. С. 232.

те и гармонии мира. Система образов-символов Золотого Руна, поиски которого предпринимают «аргонавты», путешествуя за чашей Грааля, за солнцем, устремление к Вечной Женственности, синтезирующей мистическую тайну, были характерны для поэтов этой группы.

Особенности художественного мышления «младосимволистов» отразились и в символике цвета, в котором они усматривали категорию эстетически-философскую. Цвета объединялись в единый символический колорит: в белом выражались философские искания «соловьевцев», голубым и золотым передавались надежды на счастье и будущее, черным и красным — настроения тревоги и катастроф. Таков характер метафор в сборнике А. Белого «Золото в лазури» — книге ожиданий и предвестий будущих «золотых зорь». Ожидание прихода вечной Красоты олицетворялось в потоке цветовых символов: золотой трубы, пламени роз, солнечного напитка, лазурного солнца и т. д.

Музыка для «младосимволистов», как и для поэтов-символистов старшего поколения, стала средством словесной инструментовки. В звуковых образах делалась попытка передать комплекс чувств, ассоциаций, связанных с мистическими переживаниями поэта. А. Белый в поэзию пытался перенести даже законы музыкальной композиции произведения («Симфонии»). В музыкальном образе символисты видели возможность интуитивного прозрения мира, не познаваемого другими путями.

Характерные идейные и художественные особенности «младосимволистского» течения и художественного метода символизма проявились в творчестве *Андрея Белого* (Б. Н. Бугаева, 1880—1934) — поэта, прозаика, критика, автора работ по теории символизма, мемуаров, филологических исследований. В философских и эстетических исканиях А. Белый был всегда противоречив и непоследователен. На первом этапе своего идейно-творческого развития он увлекался Ницше и Шопенгауэром, философскими идеями Вл. Соловьева, затем неокантианскими теориями Риккерта, от которых вскоре решительно отказался; с 1910 г. стал страстным проповедником антропософских взглядов философа-мистика Рудольфа Штейнера.

Под воздействием Ницше и Шопенгауэра Белый считал, что самая выразительная форма искусства, которая может охватить все сферы человеческого духа и бытия, есть музыка, — она определяет пути развития искусства нового времени, в частности поэзии. Этот тезис Белый пытался доказать своими «Симфониями», навеянными идеями Соловьева и построенными на сказочных фантастических мотивах, в основном средневековых легенд и сказаний. «Симфонии» полны мистики, предощущений, ожиданий, которые своеобразно сочетались с обличением духовного обнищания современного человека, быта литературного окружения, «страшного мира» мещанской бездуховной обыденности. «Симфонии» строились на столкновении двух начал — высокого и низкого, духовного и бездуховного, прекрасного и безобразного, истинного и ложного, реальности чаемой и являющейся. Этот основной лейтмотив развивается в многочисленных образных и ритмических вариациях, бесконечно изменяющихся словесных формулах и рефренах.

В 1904 г., одновременно со «Стихами о Прекрасной Даме» А. Блока, появился первый сборник стихов А. Белого «Золото в лазури». Основные стилевые особенности стихов этой книги определены уже в ее названии. Сборник наполнен светом, оттенками радостных красок, которыми пылают зори и закаты, празднично освещая мир, стремящийся к радости Вечности и Преображению. Тема зорь — сквозной мотив сборника — раскрывается в типично символистском ключе мистических ожиданий. И здесь, как и в «Симфониях», мистическая фантастика Белого сплетена с гротеском. Такое сплетение двух стиливых стихий станет характерной особенностью стиля А. Белого, поэта и прозаика, у которого высокое всегда граничит с низким, серьезное — с ироническим. Романтической иронией освещается в сборнике и образ поэта, бо-

рющегося с иллюзиями своего художественного мира (он переживает уже эпоху «разуверений»), которые, однако, остаются для него единственной реальностью и нравственной ценностью.

Стихи последнего раздела сборника — «Прежде и теперь» — предвосхищают мотивы, образы, интонации будущей его поэтической книги «Пепел». В поэзию А. Белого вторгается современность — бытовые сценки, зарисовки повседневности жизни, жанровые картинки из быта города.

Сильнейшее воздействие на развитие мирозерцания А. Белого оказала революция 1905—1907 гг. Миф Вл. Соловьева о пришествии Вечной Женственности не реализовался. В сознании поэта наступает кризис. События современности, реальная жизнь с ее противоречиями все более и более привлекают его внимание. Центральными проблемами его поэзии становятся революция, Россия, народные судьбы.

В 1909 г. выходит самая значительная поэтическая книга А. Белого — «Пепел». В 20-х годах в предисловии к собранию своих избранных стихов Белый так определил основную тему сборника: «...все стихотворения «Пепла» периода 1904—1908 годов — одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах Земли Русской; в этой поэме одинаково переплетаются темы реакции 1907 и 1908 годов с темами разочарования автора в достижении прежних, светлых путей»¹⁶³.

Книга посвящена памяти Некрасова. От мистических зорь и молитв, вдохновленных лирикой Вл. Соловьева, Белый уходит в мир «рыдающей Музы» Некрасова. Эпиграфом поэт берет строки из известного некрасовского стихотворения:

Что ни год — уменьшаются силы,
Ум ленивее, кровь холодней...
Мать-отчизна! дойду до могилы,
Не дождавись свободы твоей!

Но желал бы я знать, умирая,
Что стоишь ты на верном пути,
Что твой пахарь, поля засевая,
Видит ведренный день впереди...

Тема России, нищей, угнетенной, в стихах «Пепла» — основная. Но, в отличие от лирики Некрасова, стихи А. Белого о России наполнены чувством смятенности и безысходности. Первая часть книги («Россия») открывается известным стихотворением «Отчаяние» (1908):

Довольно: не жди, не надейся —
Рассейся, мой бедный народ!
В пространство пади и разбейся
За годом мучительный год!

Века нищеты и безволя,
Позволь же, о родина-мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать:

<...>

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сенью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков,—

Туда, — где смертей и болезней
Лихая прошла колея,—

¹⁶³ Белый А. Стихотворения. Берлин; Пг.; М., 1923. С. 117.

А. Белый пишет о деревне, городе, «горемыках» (так названы разделы книги), скитальцах, нищих, богомольцах, каторжниках, «непробудных» пространствах Руси. Поэт широко использует поэтические традиции народной лирики. В передаче народного стиля, ритма народного стиха он формально достигает предельной виртуозности. Но, в отличие от Блока, А. Белый не сумел выйти за пределы формальной стилизации, не усмотрел в народном творчестве его основного пафоса — жизнеутверждения и исторического оптимизма. Чувству роковой неприкаянности русской жизни соответствуют в стихах сборника заунывные ритмы стиха, тусклые, серые пейзажи. В этом сборнике нет сияющих красочных эпитетов, пронизывающих книгу «Золото в лазури»; здесь все погружено в пепельную серость полутонов.

Стихи А. Белого о России значительны по формальному мастерству, ритмическому разнообразию, словесной изобразительности, звуковому богатству. Но художественно они несоизмеримы со стихами А. Блока о Родине, написанными в то же время. Если раздумья Блока о России полны оптимистических ожиданий начала больших жизненных перемен, если для поэта во тьме всегда сиял свет, если в просторах родной страны он ощущает ветер грядущей битвы, то мысли А. Белого о России пронизаны чувством отчаяния, а представления поэта о будущем — мертвенная тишина могильных погостов.

Своеобразна (в отличие от Брюсова и Блока) по идейно-творческой трактовке и тема города: ей уделено в «Пепле» значительное место. Белый пишет о конкретных революционных событиях 1905 г. («Пир», «Укор», «Похоронь»), городской бытовой жизни, прежде всего о призрачности современного города. Среди городского маскарада призраков внимание поэта привлекает символ рока и революции — «Красное домино», образ, который станет одним из центральных в романе «Петербург».

В 1909 г. вышла книга стихов А. Белого «Урна». В предисловии к ней поэт писал, что если «Пепел» — «книга самосожжения и смерти», то основной мотив «Урны» — «раздумья о бренности человеческого естества с его страстями и порывами». Эта книга ориентирована уже на иные историко-литературные традиции — традиции Батюшкова, Державина, Пушкина, Тютчева, Баратынского. Белый предстает в книге как блестящий версификатор, но все это — стилизации, явление изощренного стилистического маскарада.

В области поэтики «Урна» — книга откровенно формального эксперимента. По меткому выражению одного из критиков, это своеобразное словесное «радение». Сборник был вершиной формальных поисков, искусных стилизаций, отразивших работу А. Белого над поэтикой русского стиха. Это была попытка проверить теорию поэтической практикой. «Урной» завершился целый этап поэтического развития А. Белого.

В это же время А. Белый написал ряд статей, посвященных экспериментальному изучению ритма. Его опыты положили начало формальному изучению художественного текста («Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», «Магия слов»). На них во многом опиралась русская школа формалистов.

В 1910-е годы А. Белый-поэт не создает ничего принципиально нового. Он начинает работать над большой эпопеей, условно названной «Восток и Запад». Метафизический характер социально-исторических концепций А. Белого заранее определил неудачу книги. Написать эпопею он не смог, но создал повесть «Серебряный голубь» — о мистических исканиях интеллигента, пытающегося сблизиться с народом на сектантской основе, и роман «Петербург» —

самое значительное свое произведение. В эти же годы он пишет статьи о символизме («Символизм», «Луг зеленый», «Арабески»), в которых подводит итог многолетним размышлениям об искусстве и делает новую попытку обосновать направление.

Эстетические взгляды А. Белого тех лет определили художественную специфику его прозы. А. Белый утверждал, что истоки современного искусства — в трагическом ощущении рубежа эпох человеческой истории. «Новая» школа знаменует кризис мирозерцаний. «Новое искусство» утверждает примат творчества над познанием, возможность лишь в художественном акте преобразовать действительность. Цель символизма — пересоздание личности и раскрытие более совершенных форм жизни. Символическое искусство в основе своей религиозно.

В трактате «Эмблематика смысла» Белый построил систему символизма на базе философии Риккерта. Он писал, что символизм для него — «религиозное исповедание», имеющее свои догматы. Символический образ, считал Белый, ближе к религиозному символизму, чем к эстетическому. Вне творческого духа мир есть хаос, сознание («переживание») творит действительность и организует ее по своим категориям. Художник не только творец образов, но и demiurge, создающий миры. Искусство есть теургия, религиозное деяние. Культура исчерпана, человечество стоит перед преображением мира и новым богоявлением. Таковы были основные тезисы эстетической системы А. Белого 1910-х годов.

Прозаические произведения А. Белого этого времени — своеобразное явление в истории прозы. Белый перевернул синтаксис, затопил словарь потоком новых слов, совершил «стилистическую революцию» русского литературного языка, которая завершилась в большинстве его опытов катастрофической неудачей.

В романе «Петербург», развертывая тему города, намеченную в «Пепле», А. Белый создал мир невероятный, фантастический, полный кошмаров, извращенно-прямых перспектив, обездушенных людей-призраков. В романе нашли свое законченное выражение основные идеи и художественные особенности творчества Белого предшествующих лет, осложненные его увлечением мистической философией теософов. В нем отразилось и отрицательное отношение «младосимволистов» к городской культуре как культуре Запада, искусственно насажденной в России волею Петра, и отрицание ими самодержавно-бюрократического государства.

Петербург у Белого — призрак, материализованный из желтых туманов болот. В нем все подчинено нумерации, регламентированной циркуляции бумаг и людей, искусственной прямолинейности проспектов и улиц. Символом мертвых бюрократических сил Петербурга и государства выступает в романе царский сановник Аполлон Аполлонович Аблеухов, стремящийся законсервировать, заморозить живую жизнь, подчинить страну бездушной регламентации правительственных установлений. Он борется с революцией, преследует людей с «неспокойных островов». В его образе проступают черты вдохновителя крайней реакции К. Победоносцева, известного консерватора К. Леонтьева, требовавшего «подморозить Россию», щедринских героев. Но власть и сила Аблеухова призрачны. Он тоже живой мертвец, обездушенный автомат императорской государственной машины. В заостренной гротескной сатире на абсолютизм, полицейско-бюрократическую систему царизма — сила романа, обусловленная связями его с критической линией русской литературы (Пушкина, Гоголя, Достоевского), образы которой трансформирует А. Белый.

В целом роман формируется ложной, реакционной идеей Белого о смысле, целях, силах революции, противопоставлением истинности «революции в духе», как начала подлинного преображения жизни, неистинности социальной революции, которая может свершиться лишь после и в результате духовного

преображения человека и человечества под влиянием мистических переживаний, мистически осознанного грядущего кризиса культуры. Используя принятую символистами символику цветов, А. Белый противопоставляет «Красному домино» — социальной революции — «Белое домино» — символ чаяний подлинного (мистического) преобразования мира.

В сюжетной схеме этого романа заключена сложная реакционная философско-историческая концепция А. Белого, его апокалипсические чаяния. И консерватор Аблеухов, и его сын-революционер, и Дудкин оказываются орудиями одного и того же «монгольского» дела нигилизма, разрушения без созидания.

После Октябрьской революции А. Белый ведет занятия по теории поэзии с молодыми поэтами Пролеткульта, издает журнал «Записки мечтателей» (1918—1922). В своем творчестве и после Октября он остается верен символистской поэтике, особое внимание уделяет звуковой стороне стиха, ритму фразы.

Из произведений А. Белого советского периода значительный интерес представляют его мемуары «На рубеже двух столетий» (1930), «Начало века. Воспоминания» (1933), «Между двух революций» (1934), в которых рассказывается об идейной борьбе в стане русской интеллигенции начала века, о предоктябрьской России.

Особое место в культуре русского символизма занимал *Юргис Балтрушайтис* (1873—1944) — литовский поэт, принявший участие в организации издательства «Скорпион», журнала «Весь», но не разделивший полностью эстетических концепций ни «старших», ни «младших» символистов. На русском языке до 1917 г. появились два сборника его стихов — «Земные ступени» (1911) и «Горная тропа» (1912).

Говоря о первой книге Балтрушайтиса, Брюсов писал: «Основной пафос поэзии Ю. Балтрушайтиса — символизация всей окружающей действительности... Он во всем хочет видеть иносказание, символ»¹⁶⁴.

Рубеж веков — пора наибольшей близости Балтрушайтиса символизму. Под влиянием символистов формируются его эстетические взгляды. Как и они, он отрицает позитивное знание, поэт для него — пророк, постигающий мир только интуитивно.

Основная тональность стихов Балтрушайтиса тех лет определилась в его стихотворении-эпиграфе к «Земным ступеням»:

Вся мысль моя — тоска по тайне звездной...
Вся жизнь моя — стояние над бездной...
...Вся наша жизнь — как некий сон бесцельный...
Вся наша жизнь — лишь трепет беспредельный...

За мигом миг в таинственную нить
Власть Вечности, бесстрастная, свивает,
И горько слеп, кто сумрачно держает,
Кто хочет смерть от жизни отличить...

Но, в отличие от других символистов, Балтрушайтис не увлекался «чистой» формой. Характерная особенность его поэзии — философичность, интерес к общим проблемам бытия. Он ближе других поэтов-символистов к традиции философской лирики Е. Баратынского и Ф. Тютчева. В образной системе стихов (и циклов стихов) Балтрушайтиса раскрывалась тема нераздельности и неслиянности всех явлений мира, соответствия жизни природы и человека.

На мировоззрение поэта сильнейшее воздействие оказала революция 1905—1907 гг. В годы реакции Балтрушайтис выступает против настроений

¹⁶⁴ Брюсов В. Далекие и близкие. С. 174.

общественного упадка и литературного распада. К 1910-м годам поэт уже скептически относится к возможности развития символизма как литературной школы. Одновременно усиливается трагическое восприятие им мира. Однако если трагический характер мировоззрения Блока тех лет обусловлен ощущением близящейся социальной катастрофы, то у Балтрушайтиса это усугубляется все большим и большим нарастанием ощущения зыбкости человеческого бытия вообще. В то же время, наряду с этим трагическим мировосприятием, поэт воспекает творческое начало в человеке, непреходящую значимость его трудов:

...Скорбя у грани заповедной,
Сокрывший неземной пожар,
Хлопочет смертный не бесследно,
И прав Сизиф, и прав Икар!

(«Раздумья»)

Стихи Балтрушайтиса, написанные после 1912 г., собраны в книге «Лилия и серп» и появились в печати только после смерти поэта — в 1948 г., в Париже.

Балтрушайтис известен и как переводчик на русский язык произведений Д. Г. Байрона, К. Гамсуна, А. Стриндберга, О. Уайльда, М. Метерлинка, Д. Папини и других европейских авторов, армянских поэтов, литовских народных песен.



В русском символизме на рубеже веков отразились общие тенденции развития декадентских течений в русской художественной жизни той эпохи.

Формирование литературного символизма было тесно связано с появлением «новых» течений в живописном искусстве. Русский модерн в живописи, возникшей на почве неоромантизма, как бы «опорными пунктами» сделал русский XVIII век (А. Бенуа), рококо (К. Сомов), французский классицизм (А. Бенуа), русский ампи́р (Е. Лансере, К. Сомов), древнерусский стиль (И. Билибин). Это стилевое «многоязычие» было особенностью русской «новой» живописи. Ориентация на стили прошлых эпох свойственна и литературным декадентским течениям, особенно акмеистам.

Одновременно с литературным импрессионизмом в начале века в России появляется импрессионистическое течение в живописи. В живописи русский импрессионизм не разработал своей системы, как то было на Западе. Русские художники и литераторы-импрессионисты, связанные сильными традициями русского живописного и литературного реализма, были более традиционны. Мир художниками-импрессионистами воспринимался как сокровищница красоты, которая с помощью творческой интуиции извлекается художником из природы. Однако русские импрессионисты не декларировали разрыв связей искусства с реальностью и не разрывали их в своем творчестве.

Причем надо иметь в виду, что русский импрессионизм и в поэзии, и в живописи развивался в условиях, когда его уже обгоняли новые течения в искусстве модерна. В России в условиях ускоренного общественного и художественного развития формирование тех или иных художественных течений проходило за годы, в то время как на Западе для их оформления нужны были десятилетия. Поэтому в русской живописи и поэзии модерна возникало так много сложных промежуточных образований.

Однако, несмотря на специфические особенности русского импрессионизма, русские художники-импрессионисты утверждали не принципы и способы отображения действительности, а прежде всего принципы ее преображения.

Эта задача определила особенности стиля живописного и литературного импрессионизма: метафоризацию, мышление символами, тяготение к фантастике и мифу, наконец, театрализацию действительности (театр в жизни, жизнь в театре). Маскарадно-театральные мотивы составили существенную особенность русского живописного искусства этого направления и декадентских литературных течений 1900–1910-х годов.

В живописи одновременно с импрессионизмом возникает символизм, который, в отличие от литературного русского символизма, не получил теоретического обоснования. В программу этого нового течения входили: обязательный отказ от воспроизведения натуры, метафоричность, установка на элитарность искусства. У истоков русского символизма в живописи стояли В. Э. Борисов-Мусатов и его ученики П. В. Кузнецов и П. С. Уткин. Они, собственно, и образовали в живописи символизм как течение. «Все они — и первый Борисов-Мусатов — стремились к уподоблению живописной структуры музыкальному образу; часто уходили в фантазию, отвлекаясь от обыденности с помощью сказки, вымысла; культивировали произвольные ощущения художника в моменты его соприкосновения с реальностью, тяготели к интуитивизму. Мусатовские композиции... заставляют догадываться, читать смысл «между» фигурами, как его читают между строк; они подчиняют зрителя языку уподоблений и сопоставлений... образ реализуется благодаря проникновению в этот второй план произведения...»¹⁶⁵. Наиболее ярким представителем русского живописного символизма был М. А. Врубель.

В своем дальнейшем развитии, к 1910-м годам, это направление даст различные варианты русского «авангарда» в живописи.

ТВОРЧЕСТВО В. Я. БРЮСОВА (1873–1924)

Творческий путь В. Я. Брюсова, принадлежавшего к старшему поколению символистов, сложен и противоречив. Вступив на поэтическую стезю как поэт-декадент, Брюсов к 900-м годам становится признанным теоретиком и руководителем символистского движения. Последовательным поэтом-символистом Брюсов был лишь в первые годы своего творчества. Обосновывая этическую и эстетическую платформу «нового искусства», он входит в решительные противоречия со своими спутниками по символизму. Брюсов всегда был чужд мистике символистов, их представлениям о творчестве как о мистическом религиозном акте. Он никогда не искал истин в иных мирах. Формулируя принципы символизма, он постоянно нарушал их в своем творчестве, пробиваясь сквозь дебри агностицизма и философской метафизики к материалистическому пониманию мира. Материалистические философские установки, безрелигиозный характер сознания выводили Брюсова, вождя, метра символизма, как это внешне ни парадоксально, за рамки символистского движения.

Валерий Яковлевич Брюсов родился в 1873 г. Отец писателя, выходец из крепостных крестьян, активно занимался самообразованием: увлекался математикой, читал труды Маркса и Бокля, Дарвина и Молешотта. В «Автобиографии», передавая атмосферу, которая царил в доме, Брюсов отмечал, что он узнал об идеях Дарвина и принципах материализма раньше, чем научился умножению. «Нечего и говорить, что о религии в нашем доме и помину не было: вера в бога мне казалась таким же предрассудком, как и вера в до-

¹⁶⁵ *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980. С. 214.



Ренесанс Димов

мовых и русалок». Этот материалистический взгляд на мир Брюсов пронес через всю жизнь.

Первые стихотворные опыты Брюсова относятся к 1889 г. Кумирами его тогда были Надсон, Лермонтов, А. К. Толстой, Полежаев, Майков, Фет, Полонский. Литературную судьбу свою Брюсов решил в 1892 г., когда, узнав о французском символизме и познакомившись с первыми работами Мережковского и Минского, целиком отдался «новому искусству». Он находит для себя «путеводную звезду в тумане» — декадентство. В дневнике 1893 г. Брюсов записал: «...декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!»

С тех пор его творчество носит сознательно программный характер. Брюсов начинает создавать литературную школу. В 1894 г. он публикует книжку стихов «Русские символисты. Выпуск 1», вслед за ней появляются еще две тетрадки под тем же названием. Брюсов помещает в них в основном свои стихотворения под разными псевдонимами. О символистах заговорила критика. Отклики на эти сборники были в подавляющем большинстве отрицательные. Особенно резкими были критические статьи и пародии Вл. Соловьева. Как бы то ни было, но символизм стал реальным явлением литературной жизни. Подводя итоги 1894 г., Брюсов гордо записал в дневнике: «14 декабря. В начале этой тетради обо мне не знал никто, а теперь все журналы ругаются...»

Тетради «Русских символистов» были заполнены произведениями в заостренно символистском духе: Брюсов явно подражал наиболее крайним образцам западной символистской поэзии. «В двух выпусках «Русских символистов», — писал он в «Автобиографии», — я постарался дать образцы всех форм новой поэзии, с какими успел сам познакомиться *vers libre*, словесную инструментовку, парнасскую четкость, намеренное затемнение смысла в духе Малларме, мальчишескую развязность Рембо, щегольство редкими словами на манер Л. Тайада и т. п., вплоть до «знаменитого своего «одностишья», а рядом с этим — переводы-образцы всех виднейших французских символистов».

Программным эстетическим манифестом начинающего поэта стало его стихотворение «Творчество»:

Тень несозданных созданий
Кольхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные кюски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки даются ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской даются ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

Субъективная произвольность образов, рисующих творческий акт, нарочитое преобразование реальности подаются Брюсовым в подчеркнуто демонстративном программно-символистском плане.

Тогда же Брюсов выпускает книгу своих переводов «Романсов без слов» Верлена. Характерно, что из книг Верлена он избрал одну из самых «символистских». В «Романсах» увлеченность Верлена музыкой слова, пренебрежение логическим значением его выразились наиболее ярко.

В 1895 г. выходит первый сборник оригинальных стихов Брюсова «Chefs d'oeuvre» («Шедевры»), отмеченный крайним субъективизмом, заостренно индивидуалистическими упадочными настроениями. Мотив одиночества поэта, полной отрешенности от действительности определяет тон книги. Миру реальности поэт противопоставляет мир мечты, которая облекается им в форму лирического раздумья или любовных медитаций. Одна из основных тем сборника — тема любви, любви экзотической, любви-пытки, любви обнаженно чувственной. Сознание одиночества в мире сопрягается у Брюсова с переживаниями усталости, роковой обреченности и жизни, и любви.

Таковыми же мотивами и настроениями пронизана и вторая книга брюсовских стихотворений — «Me eum esse» («Это — Я», 1897) — с характерным посвящением: «Одиночеству тех дней». Поэт, исполненный холодного бесстрастия к жизни, декларирует полную отрешенность от мира. Он творит идеальный мир мечты, где поэт — «властелин безраздельный». Этот мир и представляет для него единственную реальность:

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы, —
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!

(«Четкие линии гор»)

Поэт устремлен к идеальным абстракциям — к неземной красоте, вечной любви, грезам искусства. К этому времени относятся известные декларации Брюсова:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века,
Родину я ненавижу, —
Я люблю идеал человека.

(«Я действительности нашей не вижу...»)

«Me eum esse» — книга отвлеченных и бесстрастных размышлений об идеальном. Стихотворение, которым она открывается, может стать лейтмотивом всего сборника:

Как царство белого снега,
Моя душа холодна.

(...)

А я всегда, неизменно,
Молюсь неземной красоте,
Я чужд тревогам вселенной,
Отдавшись холодной мечте.

Отдавшись мечте — неизменно
Я молюсь неземной красоте.

(«Как царство белого снега...»)

Мир — тень, люди — призраки, страсти — обман. Лишь в сфере искусства поэт видит подлинные ценности. Свое поэтическое кредо тех лет Брюсов излагает

в стихотворении «Юному поэту», которое становится как бы эстетическим манифестом русского декадентства 90-х годов:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее — область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Эта книга была вершиной эстетического индивидуализма Брюсова, утверждавшего величие и всевластие творческой воли художника-демиурга, но одновременно в ней выражались и настроения кризиса, уже переживаемого поэтом.

Брюсов изложил концепцию искусства, сложившуюся у него в 90-х годах, в брошюре «О искусстве», которая появилась в печати в 1899 г. Смысл искусства, говорил он, состоит в том, чтобы раскрыть и «пересказать» душу художника. Единственным объектом искусства объявлялась личность творца. Но художник не может примириться со своим одиночеством. Душа его порывается к общению, которое возможно только в искусстве. Цель искусства, по Брюсову, — постижение жизни человеческого духа и создание возможности общения душ. Однако, в отличие от Мережковского, Брюсов не сводит содержание искусства к мистике. Его «религией» становится само искусство. Разделяя искусство и мистику, искусство и религию, он вступает в явное противоречие с декларированным Мережковским принципом символизации, функция которой была в реализации мистического содержания произведения.

К 90-м годам относятся и первые метрические опыты Брюсова. В сборнике «Me eum esse» он находит новые метрические возможности русского стиха. Как пишет Д. Максимов, «считаясь с опытами русских поэтов XIX века в области «неклассического стихосложения», учитывая вольный строй русского народного стиха и послеверленовские тенденции в метрике французских символистов (Верхарн, Вьеле-Гриффен), Брюсов привлек внимание к тонической системе и показал, что ее можно использовать не только в экспериментальных целях. Поэтому, хотя канонизатором тонического стиха в русской поэзии является не Брюсов, а главным образом Блок, — одним из самых энергичных создателей этого стиха бесспорно следует признать Брюсова»¹⁶⁶.

Новым ритмам соответствовала изысканность, «экзотичность» рифм молодого Брюсова, которая подчеркивала необычность настроений поэта, экстравагантность образов, создаваемых им; Брюсов широко использует неточные и усеченные рифмы. В этом отношении он прокладывал дорогу Блоку.

Общие эстетические воззрения Брюсова определили и его подход к поэтическому слову. Словарь его ранней поэзии тяготеет к «экзотике». Общая тенденция символистского метода сказывается в особенностях словосочетаний, прежде всего в широком использовании метафор, которые могли развиваться в сложные художественные конструкции, становясь темой целого произведения.

Стилевым выражением эстетических установок Брюсова той поры был ярко выраженный импрессионизм. Поэт, как правило, опускает объективные связи между явлениями. Как и у Бальмонта, образы в его стихотворениях возникают в силу иррациональной ассоциации, они крайне произвольны и субъективны. Он часто прибегает к олицетворениям отвлеченных понятий, которые

¹⁶⁶ Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 36.

посредством введения качественных эпитетов начинают жить своей, особенной жизнью.

Последние думы
О яркой земле
Витают, угрюмы,
В безжизненной мгле;

Зловещи и хмуры,
Скользят меж теней,
Слепые лемуры
Погибших страстей...

Мир растворяется в потоке субъективных ощущений поэта. Характерными чертами такого импрессионизма отмечено цитированное стихотворение «Творчество» и другие произведения поэта тех лет.

Новый этап творческого развития В. Брюсова начинается в 900-е годы. В 1899 г. он оканчивает Московский университет, где учился у Корша, Ключевского, Лопатина, Герье. В университете Брюсов серьезно занимается историей философии, изучает труды Спинозы, увлекается Фихте, Кантом, Шопенгауэром, мечтая о синтезе знаний, верований и искусств.

В 1900 г. в издательстве «Скорпион» выходит сборник новых стихотворений Брюсова — «Tertia Vigilia» («Третья стража»), которую сам поэт считал одной из лучших своих книг. Она знаменовала наступление творческой зрелости поэта: само название сборника намекало на то, что книга открывает новый этап творческих поисков Брюсова — третья стража в Древнем Риме была последней ночной стражей перед рассветом. В книге обнаруживаются существенные изменения в мировоззрении поэта. Брюсов расстается с манерными изысками 90-х годов, подчеркнутым аморализмом, бодлерианством, сатанизмом. На выход книги откликнулся М. Горький, отметив новое, земное в стихах поэта¹⁶⁷. В письме к Брюсову в 1900 г. он уже определенно отделял его от других поэтов-декадентов. «Вы производите, — писал Горький, — чрезвычайно крепкое впечатление. Есть что-то в Вас — уверенное, здоровое»¹⁶⁸.

Однако и в этот период мы встречаемся с разительными противоречиями в теоретических взглядах и художественной практике Брюсова. Эстетические взгляды поэта не сложились в строгую систему. В основе их по-прежнему идея «свободного искусства», отрицание общественной значимости художественного творчества. В эти годы значительное влияние на Брюсова оказали мистические тенденции символизма. К началу века относится сближение его с Мережковским и Гиппиус. Брюсов обнаруживает интерес к их религиозно-философским собраниям. Не верующего ни в какую религию поэт теперь привлекает «тайна» и «бездна» христианства. Влияние богоискательских концепций прослеживается во взглядах Брюсова на искусство и в его творчестве. Поэтому-то в книге «Tertia Vigilia» можно встретить стихотворения с мистической «неохристианской» направленностью. В программной статье «Ключи тайн», которой открывался первый номер «Весов», Брюсов явно перекликается с символистами-мистиками в трактовке природы искусства, утверждая, что «искусство — то, что в других областях мы называем откровением». Однако «новое религиозное сознание» было глубоко чуждо материалистической сущности мировоззрения Брюсова. Брюсовская поэзия отличается «земной» ориентацией. Она лишена, как с неудовлетворением отметил в одной из своих рецензий А. Белый, «огня религиозных высот»¹⁶⁹. Даже в период наибольшей близости Брюсова к мистическому направлению символизма дороги его с ми-

¹⁶⁷ См.: Нижегородский листок. 1900. 14 нояб.

¹⁶⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 141.

¹⁶⁹ См.: Весы. 1905. № 4.

стиками расходились. Недолгое сотрудничество поэта с Мережковским и Гиппиус в журнале «Новый путь» — явное недоразумение. Не нашли поддержки Брюсова и мистические искания А. Белого, с которым Брюсов сближается в эти годы.

Брюсов стремится отойти от крайнего субъективизма раннего творчества, найти объективно-значимую тему. Под сохранившейся декадентской оболочкой сюжетов, образов прорывается трезвое рациональное начало, обостряющийся интерес поэта к социальным противоречиям действительности, судьбам культуры. Приобретает новый смысл интерес Брюсова к духовной культуре прошлого и настоящего.

Широту тематического горизонта его поэзии характеризует уже сборник «*Tertia Vigilia*». Брюсов пишет о реальном мире природы, о социально-исторической и культурной жизни человечества, о современной городской жизни (цикл «В стенах»), о своих раздумьях о будущем («Прозрения»). Программным стал цикл «Любимцы веков» — стихи о героях мифологии, деятелях истории, мыслителях прошлого. Это — ассирийский царь Ассаргадон и Рамсес, Моисей и Александр Великий, Данте и Наполеон, Кассандра и Дон-Жуан. Выбор этих героев был не случаен. Обращение к историческим темам отразило стремление Брюсова выйти за пределы субъективно-индивидуалистической лирики на широкий простор жизни. Однако в поисках объективной темы, пытаясь преодолеть субъективизм своей ранней поэзии, Брюсов замыкается в очень узком кругу образов. Его исторические герои не имеют конкретно-исторических обликов, в этом отношении они равно интересны и равно безразличны поэту. Они представляют интерес для поэта лишь как носители сильных страстей, волевых начал, определяющих развитие исторических событий, более того — самой жизни:

И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетений роковых,
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих...

(«Я»)

Такая универсальная трактовка исторических образов придавала им символический характер. Но брюсовские символы не имели никакого мистического смысла и занимали в культуре русского символизма особое место.

Вслед за «*Tertia Vigilia*» выходят три других сборника стихов Брюсова, в которых наиболее ярко выразились особенности дооктябрьской лирики поэта и определился облик Брюсова-художника. Это — «*Urbi et orbi*» («Граду и миру», 1903), «*Stephanos*» («Венок», 1906), «Все напевь» (1909).

Поэт обращался уже не только к узкому кругу избранных, но и к широкой массе русских читателей. Именно этот смысл имело заглавие сборника «*Urbi et orbi*» — «Всему миру» — «Граду и миру» (Брюсов использовал формулу благословения, произносимую римским первосвященником, обозначающую, что его благословение распространяется на весь мир). Заглавием книги, писал Брюсов в «Автобиографии», «я хотел сказать, что обращаюсь не только к тесному «граду» своих единомышленников, но и ко всему «миру» русских читателей». Если в «*Tertia Vigilia*» тема современности заслонялась историческими и мифологическими темами, то в последних сборниках она выступает на первый план.

Стихи сборника «*Urbi et orbi*» — вершина дооктябрьской лирики Брюсова. В них уже назревали новые силы, едва ли не самые существенные для развития всей русской поэзии, предвещавшие и урбанистическую лирику В. Маяковского. Городские стихи Брюсова — и хвала и проклятие мировому капиталистическому городу. «Эти новые строфы и метафоры, — писал об урбанистических стихах поэта П. Антокольский, — поистине ошеломляли читателей

Брюсова. Как раз благодаря им Брюсов и становится «властителем дум поколения»:

Ты гнешь рабов утриюмах спины,
Чтоб, иступленны и легки,
Ротационные машины
Ковали острые клинки!

Коварный змей с волшебным взглядом!
В порыве ярости слепой,
Ты нож, с своим смертельным ядом,
Сам поднимаешь над собой».

В этих стихах читатель видел пророчество новой жизни, поэтому они находили у него самый восторженный отклик. Ведь это было время наступающей первой российской революции.

В период революции 1905–1907 гг. Брюсов напряженно всматривается в современность, пытается осмыслить дали прошлого, чтобы угадать дальнейшее движение истории. Причем отношение Брюсова к истории резко расходится с историческими концепциями Мережковского. История человечества для поэта не связана с воздействием или реализацией потусторонних, независимых от человека сил. Он пытается постичь реальные закономерности смены общественных формаций, культур, их исторические связи. Конечно, историзм поэта далек от материалистического понимания истории, замкнут в метафизических рамках мышления. Но интерес к прошлому и его культуре был связан именно с обостряющимся вниманием поэта к современности. Героические образы прошлых эпох противопоставлялись поэтом безгеройной пошлости мира современного мещанства, в котором разрушились все представления о героике, высоких идеалах человеческого духа.

С темами прошлого и настоящего, судеб человеческой культуры тесно связана в творчестве Брюсова тема современного города как средоточия индустриальных и духовных достижений человечества, его творческой мысли. В перспективах его развития Брюсов видит возможности социального и культурного будущего человечества («Париж» и др.). Но и в урбанистической лирике поэта сказываются все те же противоречия его социальной и философской мысли. Большое влияние на характер брюсовского урбанизма оказывает в это время социально активная мятежная поэзия Верхарна. В 900-е годы, как писал Брюсов, он «упивался» Верхарном. Он переводит стихи бельгийского поэта; в письмах, журнальных статьях, заметках пропагандирует его творчество. Многие стихотворения сборников «Urbi et orbi» и «Stephanos» написаны под явным влиянием поэзии Верхарна.

С пристальным вниманием следя за достижениями современной технической цивилизации, новыми отношениями между людьми, складывающимися в процессе капиталистического развития страны, поэт не только приветствует развитие индустриальной культуры, науки, техники как выражение торжества человеческого разума, творческого труда (ода «Хвала Человеку», 1906, — в сборнике «Все напевы»), но и создает образ современного города — тюрьмы, выстроенной людьми труда. Хрестоматийно известно его стихотворение «Каменщик» (1901).

Литературным источником «Каменщика» было стихотворение П. Л. Лаврова «Новая тюрьма», издававшееся в 1879 г. и трижды в 1893–1897 гг. Стихотворение «Каменщик» Брюсова сразу же привлекло внимание современников. На него откликнулись критики. Характерен отзыв М. Амфитеатрова, в котором выразилось отношение к стихотворению демократического читателя. «Под «Каменщиком» г. Валерия Брюсова, — писал Амфитеатров, — конечно, Некрасов с радостью подписал бы свое имя... с такою силою оно бьет по

сердцам и гудит тревожным вечевым звоном»¹⁷⁰. «Сильным» назвал Брюсовское стихотворение Л. Толстой¹⁷¹.

Стихотворение было помещено Брюсовым в сборнике «Картины». Среди городских стихов этого цикла были и другие, потрясающие чувства читателя «картины» жизни, как бы непосредственно перекликающиеся с картинами города художников-передвижников. В стихотворении «Мальчик» поэт писал:

В бочке обмерзлой вода колыхается,
Жалко дрожит деревянный черпак:
Мальчик-вожатый из сил выбивается
Бочку на горку не втащит никак.

Зимняя улица шумно взволнована,
Сани летят, пешеходы идут,
Только обмерзлая бочка прикована:
Выем случайный и скользок и крут...

И в этом стихотворении отчетливо звучали некрасовские ноты.

В поэме «Слава толпе», навеянной мотивами верхарновского творчества, звучит и существенный для Брюсовского творчества тех лет мотив грядущего крушения этой вавилонской башни буржуазной культуры, дряхлеющей уже в эпоху своего роста, ибо она оторвана от живых сил народа. Буржуазный мир видится Брюсову обреченным на гибель, под гордой вавилонской башней этого «дракона, хищного и бескрылого» поэт чувствует «ярость» «рабов угрюмых».

В урбанистическом цикле Брюсова примечательна поэма «Конь блед», которой поэт предпослал эпиграф из Апокалипсиса: «И се конь блед и сидящий на нем, имя ему Смерть». В поэме отчетливо выразились и противоречивость отношения поэта к городу, и его отрицательное отношение к мистике «младосимволистов». Когда в водоворот городской жизни врывается «Конь блед» с всадником-смертью, людская толпа застывает лишь на мгновение. Только блудница и безумный узнают апокалипсического всадника. Появление его не останавливает бешеной гонки людей, кэбов, омнибусов, автомобилей. Поэма кроме насмешки над эсхатологией мистиков заключала в себе и более глубокий смысл — идею об исторической завершенности античеловечной буржуазной цивилизации, которая движется в порочно замкнутом круге интересов, лишенных гуманистического содержания.

Говоря о городе современности, его разительных социальных контрастах, Брюсов предсказывал близкий взрыв общественных противоречий жизни. В последних сборниках своеобразно выразилось ощущение поэтом назревающей социальной революции, сочувствие освободительному движению. Стихотворение «Кинжал» (1903, — в сборнике «Stephanos») содержало знаменательные для идейной эволюции Брюсова строки:

...Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.
Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмом клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века, загадочно былые.

Как ненавидал я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы.

¹⁷⁰ Русь. 1904. 15 мая. № 152.

¹⁷¹ См.: Гусев Н. Н. Два года с Толстым. М., 1928. С. 16.

Но чуть слышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись огнистые знамена,
Я — отзыв вам кричу, я — песенник борьбы,
Я вторю грому с небосклона.

В творчестве Брюсова возникает и тема города будущего, будущего человеческой цивилизации. В ее разработке вновь дает себя чувствовать абстрактность социального мышления поэта, который видит выход из социального и духовного кризиса буржуазного миропорядка в возможностях внутреннего развития культуры. Но рационализм Брюсова заставлял его сомневаться в реальности этой возможности. Глубочайшим социальным пессимизмом проникнута драма «Земля» (1904), которая заканчивается сценами гибели высокоразвитой культуры, гибелью человечества.

Однако пророка близкие социальные катастрофы, возможную в результате их даже гибель человеческой культуры, а не только культуры «неправого» строя буржуа, Брюсов в поэме «Замкнутые» (1900—1901) приветствует «неведомое племя», которое, сокрушая старое, оживит мир:

И по земле взойдет неведомое племя,
И будет снова мир таинственен и нов.

Так г
щес

ми
191
то:

Брюсов к теме грядущей социальной революции, одной из сущностей в творчестве в 1910-е годы.

Эта революция оказала определяющее воздействие на Брюсова. «Для меня,— писал он П. П. Перцову в сентябре 1905 г.— настало время бурь, водоворота... Временами я вполне искренно готов забыть прежние пути моей жизни и перейти на новые, начать общественные взгляды поэта пока крайне противостоят общественной войне Брюсов, утверждавший ранее инстинктивные взгляды к социальным переменам жизни, заявляет о своей гордости, в высоких абстрактных образах воспевавшей славу русского оружия («К Тихому океану», «К согражданам» и др.). Но лицемерие, трусость царского правительства и высшего командования, продажность армейских чинов, осознание истинных причин кровопролития заставили Брюсова очень скоро переоценить свое отношение к войне. В его сознании начинается та общая переоценка общественных ценностей, которая подготовила восприятие им Октябрьской революции. В дни революционных событий 1905 г. Брюсов пишет о своем сочувствии революции, неприятию строя старого мира, он выступает со страстным обличением половинчатости либеральных общественных программ. Вскоре после объявления манифеста 17 октября, обещавшего стране куцую, урезанную конституцию, поэт пишет стихотворение «Довольным», обращенное к либералам, которые считали манифест венцом первой российской революции:

Мне стыдно ваших поздравлений,
Мне страшно ваших гордых слов!
Довольно было унижений
Пред ликом будущих веков!

Довольство ваше — радость стада,
Нашедшего клочок травы.
Быть сытым — больше вам не надо,
Есть жвачка — и блаженны вы!

Прекрасен, в мощи грозной власти,
Восточный царь Ассаргадон,
И океан народной страсти,
В щепы дробящий углый трон!

<...>

На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Востаньте смерчем, смертным шквалом,
Крушите жизнь — и с ней меня!

В последней строфе стихотворения прозвучала характерная для Брюсовской поэзии тема отношений революции и культуры. Утверждая закономерность гибели отживших общественных форм жизни («Лик Медузы», 1905), Брюсов видел в революции, сокрушающей старый порядок мира, лишь разрушающую силу, лишенную созидательных возможностей, в победном шествии ее — уничтожение накопленных человечеством культурных ценностей. Социальные цели революции и реальные ее силы были непонятны, более того — чужды Брюсову. Он считал, что «грядущие гунны», которые разрушат старый строй и сокрушат культуру прошлого, не признают его — поэта, связанного с этой культурой. Но во имя отрицания старого, «неправого» мира он зовет и приветствует их:

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром!
Слышу ваш топот чугуинный
По еще не открытым Памирам.

<...>

Бесследно все стибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

(«Грядущие гунны»)

В революции Брюсова привлекало именно то, что было неприемлемо для либералов, — размах и грандиозность народного движения. Брюсов сам обозначил грань, до которой ему по пути с революцией. «Ломать — я буду с вами! строить — нет!» — заявляет поэт в стихотворении «Близким»; там же, обращаясь к революционерам: «Нет, я не ваш! Мне чужды цели ваши». Именно это стихотворение В. Брюсова имел в виду В. И. Ленин в примечании к статье «Услышишь суд глупца...» (1907), характеризуя социальные настроения поэта как анархические¹⁷².

В стихотворениях, написанных Брюсовым в годы революции, отразилась эволюция политических взглядов поэта, его сложная противоречивая позиция. «Широта их содержания, в котором сочетается «злоба дня» и философская обобщенность, их строгая монументальность, энергичность и торжественность обуславливают их художественное своеобразие, выделяя их на фоне русской гражданской поэзии начала века»¹⁷³, — писал Д. Е. Максимов.

В поэзии Брюсова по-прежнему сказывается тот декадентский индивидуализм, о необходимости преодоления которого поэт заявлял в своих литературно-критических и эстетических статьях. Лирический герой его поэзии решительно отъединен от людей, поэт продолжает утверждать роковую обусловленность одиночества человека в мире. И в любовной лирике Брюсова звучат типично декадентские мотивы. Любовь, противопоставляемая миру отношений и чувств современного буржуазного общества, трактуется как рок, «могильного креста тяжелый пьедестал», распятие на кресте («Пытка», «Дон Жуан» и др.), стихийная и таинственная сила мира, которая лишь и при-

¹⁷² См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 288.

¹⁷³ Максимов Д. Брюсов, Поэзия и позиция. С. 75.

открывает человеку «дар таинственных высот» («Любовь», «К близкой»). В такой любви видится ему норма проявления человеческого чувства, освобожденного от всего низменно-жизненного, проникающего в самое таинственное существо жизни. Любовная лирика Брюсова своеобразно трансформировала идею стихотворений поэта на исторические и мифологические темы, героями которых были тоже носители «нормы» человеческой воли, жизненных сил, человеческих чувств.

В области эстетической революционная эпоха, обострившийся интерес поэта к конкретной русской действительности заставили его пересмотреть свои взгляды на природу и содержание искусства. Брюсову уже чуждо представление о поэтическом творчестве как об импровизации. Меняется стиль его поэзии. Обостряется тяготение поэта не к музыкальной стороне стиха, а к воплощению в образах зрительных впечатлений, жизненно-психологических ситуаций. Ощущения поэта, его психологические настроения выражены в своеобразной пластической и живописной манере. Брюсов пытается раскрыть «душу поэта» через восприятие вещного мира, что дало повод акмеистам считать его зачинателем нового, акмеистического течения в поэзии. Однако «вещность» поэзии Брюсова и акмеистов имела принципиально различные идейно-художественные основания.

Рационалистический, «нормативный» характер мышления поэта проявляется прежде всего в рационально-логической конструкции и отдельных произведениях, и целых стихотворных сборников. Он определил «нормативность» образов поэзии, которые воплощают прежде всего утверждаемые поэтом положительные начала жизни и человеческого характера. В отличие от расплывчатой многозначности образов импрессионистов, характерам, созданным Брюсовым, стала свойственна «граненая точность» («Медя», «Ахиллес у алтаря», «Бальдеру Локи», «Дедал и Икар», «Одиссей» и др.). Высеченные из мрамора слов, они скульптурны, как античные статуи, пластичны, как древние барельефы. Это тонко подмечено А. Белым в рецензии на «Stephanos». А. Блок в рецензии на этот сборник назвал цикл стихов «Правда вечная кумирам» одним из самых совершенных в книге.

В отличие от А. Белого, Вяч. Иванова символика стихов Брюсова не требует мистических толкований. Его символы — олицетворения отвлеченного понятия. Брюсовское использование мифа тоже занимает особое место в культуре символизма. Для него не характерно обращение к особенностям «мифологического мышления» человечества. Он использует мифологическую образность, естественно входящую в систему высокой «нормативности» стиля, в непосредственно художественных целях. Общей абстрактно-возвышенной тональности стиля соответствует и лексика брюсовской поэзии, в которой господствует «высокий стиль», ритмика стиха — торжественная, нарочито отяжеленная, интонация — ораторская.

В период, когда в поэзии Брюсова формируется этот «неоклассицистический» стиль, поэт обнаруживает напряженный интерес к наследству русской классической поэзии, особенно к творчеству Пушкина.

В творчестве Пушкина Брюсов усматривал главным образом черты, близкие традициям русского классицизма. В своих статьях «Медный всадник» (1909), «Стихотворная техника Пушкина» (1915) Брюсов выделил в поэзии Пушкина прежде всего «гармонию уравновешенности», ясность и соразмерность, близость к идеалам античного мира, «свободу... в глубинах человеческого духа».

Творчество Брюсова последнего, предреволюционного десятилетия демонстрирует сложность, подчас драматичность его идейных и художественных исканий. В эти годы выходят новые сборники стихов поэта: «Все напевы» (1909), «Зеркало теней» (1912), «Семь цветов радуги» (1916). Эпоха реакции

сказалась в усилении брюсовского аполитизма. Сравнительно редко теперь обращается поэт к гражданской лирике и темам современности.

В стихотворении «Наш демон» (1908), оценивая грядущее России («Куда ж теперь от скал Цусимы, // От ужаса декабрьских дней, // Ты нас влечешь, неодолимый?»), Брюсов склонен даже к социальному пессимизму.

К 1909 г. символистское движение переживает кризис; в искусстве и литературе появляются новые течения и «школы». В 1909 г. прекращается издание журнала «Весы». В. Брюсов как редактор журнала в последний год фактически не принимает активного участия в борьбе за символизм, ибо его собственные эстетические взгляды решительно меняются. В статьях и рецензиях поэт утверждает, что начало всякого искусства — наблюдение действительности, что «как только искусство отрывается от действительности, его создания лишаются плоти и крови, блекнут и умирают. Истинная дорога искусства лежит между мертвым воспроизведением действительности и столь же мертвой отрешенностью от жизни»¹⁷⁴. Брюсов не раз уже говорит о безнадежности обоснования символизма, о конце «новой» поэзии.

Поэтическое творчество теперь осознается поэтом не как интуитивный акт, а как напряженный труд, работа, глубокое познание мира. Однако старые декадентские воззрения еще достаточно определенно проявляются в поэтической практике Брюсова, в изысканности формальных экспериментов, утверждающих, что

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Иши сочетания слов.

(«Поэту»)

Брюсов пробует все художественные возможности стихотворной техники, поэтических жанров. Мы встречаем у него оды, элегии, послания, рондо, газеллы, триолеты, дифирамбы, октавы, романтические поэмы. Виртуозна работа поэта над рифмой и ритмикой.

Сборник «Зеркало теней» вносит новое в поэзию Брюсова, прежде всего оно в утверждении жизни, романтическомприятии русской национальной природы. «Трагизм противостояния «страшному миру», напряженное самоутверждение и тяготение к поэтической норме уже не выдвигалось в ней на первый план»¹⁷⁵. В книге ошутимо освоение поэтом традиций русской классической поэзии — Фета, Полонского, Тютчева.

Мотивы приятия жизни, жизнелюбия, могущества природной стихии в сборнике Брюсова основные. Утверждение радости бытия становится программным и в книге «Семь цветов радуги».

В предисловии к сборнику Брюсов писал о замысле «создать ряд поэм, которые еще раз указали бы читателям на радости земного бытия, во всех его формах... Автору казалось, что голос утверждения становится еще более своевременным и нужным после пережитых испытаний... все семь цветов радуги одинаково прекрасны, прекрасны и все земные переживания, не только счастье, но и печаль, не только восторг, но и боль. Останемся и пребудем верными любовниками Земли, ее красоты, ее неисчерпаемой жизненности, всего, что нам может дать земная жизнь, — в любви, в познании, в мечте!»¹⁷⁶ Но это жизнеутверждение носит еще характер отвлеченный, сочетается с фаталистическим ощущением силы рока, трагической случайности судьбы, в чем продолжало сказываться влияние декадентского миропонимания.

¹⁷⁴ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 360.

¹⁷⁵ Максимов Д. Брюсов. Поэзия и поэзия. С. 193.

¹⁷⁶ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. С. 417.

В сборнике «Семь цветов радуги» отчетливо ощущается кризис и в художественных исканиях поэта. Средства эмоционального воздействия усилены в стихах до предела, но лирика Брюсова остается, несмотря на это, эмоционально холодной, а темы повторяются. Поэзия как бы застывает в разработанных ранее стилистических формах, устоявшейся образности. Неудачны стихи Брюсова, посвященные войне. Начало первой мировой войны поэт встретил взрывом патриотического восторга. Он воспевает величие военных событий, героизирует «огненную купель», «чашу испытаний» России, навязывая стране панславистскую миссию. Война поэтизируется как великое дело русской истории. Но, несмотря на общий штамп мотивов, военная лирика Брюсова выходила из общего русла буржуазной патриотической поэзии военных лет. В ней прозвучала характерная для творчества Брюсова тема ожидания гибели неправого старого мира, рождения «из бездн безвестных» войны нового, справедливого миропорядка. Для Брюсова в этом смысле война представлялась «последней». В стихотворении, написанном 20 июля 1914 г., тема «последней войны» как бы завершила мотив «Грядущих гуннов»:

Пусть падает в провал кровавый
Строенье шаткое веков,
В неверном озареньи славы
Грядущий мир да будет нов!

Пусть рушатся былые своды,
Пусть с гулом падают столбы, —
Началом мира и свободы
Да будет страшный год борьбы!

(«Последняя война»)

Побывав на фронтах в качестве корреспондента от «Русских ведомостей», поэт решительно пересмотрел свое отношение к войне, осознав ее антигуманное, бесчеловечное содержание. Решительный протест против войны — корыстной бойни, порабощения «свободного труда» зазвучал в известном стихотворении «Тридцатый месяц» (январь 1917).

К этому времени устанавливаются связи В. Брюсова с М. Горьким. Поэт принимает активное участие в переводческих работах руководимого Горьким издательства «Парус», публикует свои произведения в журнале «Летопись». Брюсов переводит стихи латышских и финских поэтов, с увлечением изучает армянскую культуру. В конце 1916 г. выходит под его редакцией и с его вступительной статьей книга «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» в переводах Балтрушайтиса, Бальмонта, Бунина, Брюсова, Вяч. Иванова, С. Шервинского и других известных русских поэтов. Из подготовительных работ Брюсова к этому сборнику возникает его книга «Летопись исторических судеб армянского народа от VI века до р. х. по наше время» (1918).

Оригинальное художественное творчество Брюсова не исчерпывается поэзией. В 900-е годы он пишет новеллы, драму «Земля» (1904), которые выходят в 1907 г. в сборнике рассказов и драматических сцен «Земная ось»¹⁷⁷, роман из жизни Германии XVI в. — «Огненный ангел» (1907—1908), затем два романа и повесть из истории Древнего Рима — «Алтарь Победы» (1911—1912), «Юпитер поверженный» (незаконч., опубл. в 1934 г.), «Рея Сильвия» (1914). В 1913 г. выходит сборник «Ночи и дни», вторая книга рассказов и драматических сцен.

Из прозаического наследия Брюсова наибольший интерес представляют

¹⁷⁷ Драма «Земля» впервые опубликована в 1905 г.

романы «Огненный ангел» и «Алтарь Победы», в которых речь идет о переломных эпохах человеческой истории, драматическом столкновении исторических культур. Обращенные в отдаленное прошлое романы Брюсова были злободневны заключенной в них аналогией с кризисным состоянием социальной и духовной культуры современности.

«Огненный ангел» — любовно-авантюрный роман. Действие его происходит в Германии в 30-х годах XVI в., на широком фоне социально-культурной борьбы нарастающего Ренессанса. Основная проблема романа — борьба старого средневекового мира (с его мистицизмом, массовым террором, осуществляемым силами инквизиции) с пробивающимися силами духовного возрождения. Повествование ведется от лица бывшего студента, выходца из небогатой семьи Рупрехта, который уже соприкоснулся с гуманистической культурой, не принимает мрачной мистики средневековья, считая, что к «обновлению жизни» нужно идти «путем просвещения умов». Но, встретившись с Ренатой, женщиной, живущей в мире грез и видений, погруженной то в «тайные науки», то в иступленную святость, Рупрехт постепенно оказывается втянутым в сумрачное логово «Огненного дьявола» — реакции, раздавившей Ренату, погубившей Агриппу, осмелившегося проповедовать величие человеческого духа. Постоянные любовные перипетии в жизни главных героев романа изолируют их от окружающего мира, его социальных битв, сил, которыми движется история. Поэтому, несмотря на верность деталям быта, культурной жизни эпохи, документированному этнографизму, роман Брюсова представляет собой историческую стилизацию.

Второй роман Брюсова — «Алтарь Победы» — насыщен историческими реалиями, создающими сложную картину социальной и культурной действительности позднеантичного мира; он более значителен по раскрытию социальных сил эпохи и попытке автора вскрыть причины ее исторического развития.

Действие романа происходит в эпоху распада Римской империи — в 80-е годы IV в. н. э. После неудачной борьбы императора Юлиана за восстановление античной языческой религии приверженцы античных богов делают последнюю в истории попытку восстановить традиционный культ и составляют заговор против императора Грациана, находящегося под влиянием христиан. В романе действуют исторические лица, в нем отражены действительные события политической интриги «последних римлян», но по жанру и этот роман Брюсова — авантюрно-исторический. Повествование ведется от лица молодого знатного провинциала Юния, который, попав в Рим, оказывается втянутым (под влиянием своих возлюбленных — Геспери, властной красавицы-патрицианки, сторонницы античной языческой культуры, и экстаической христианки Реи) в самый водоворот политических интриг.

Основная проблема романа — поведение и место человека на рубеже исторических эпох, когда идейные силы рождающейся новой культуры сталкиваются с идеологией культуры уходящей. Брюсовское восприятие этой исторической коллизии резко отличается от метафизической схематизации истории Мережковским. Симпатизируя уходящей античности, Брюсов признает за ранним христианством, несмотря на его фанатизм и изуверство, закономерную и реальную историческую силу, опирающуюся на широкие плебейские массы. Не случайно в конце романа Юний становится христианином, сделав выбор и определив свое место в борьбе исторических сил. Такое решение конфликта было характерным для Брюсова. Он сочувствует уходящей культуре, но принимает высший закон истории, движущейся к новым формам жизни.

Новеллистика Брюсова представляет меньший интерес по сравнению с его исторической прозой. Его повести и рассказы внешне продолжают традицию западноевропейской авантюрной и психологической новеллы. В предисловии

к сборнику «Земная ось» Брюсов писал, что все его рассказы объединены «единой мыслью, с разных сторон освещаемой в каждом из них». Это мысль о том, что нет определенной границы между миром реальным и воображаемым, между сном и явью, жизнью и фантазией. То, что мы считаем воображаемым, писал Брюсов, может быть, и есть высшая реальность мира, а всеми признанная реальность — самый страшный бред. Эта идея и лежит в основе многих рассказов сборника.

По стилю рассказы Брюсова представляют собой опыт воспроизведения в русской прозе традиций новеллистики Э. По, Вилле де Лиль Адана и прежде всего С. Пшибышевского. Подражая им, Брюсов создает рассказ, занимательный и четкий по фабуле; это типичная новелла положений. Но четкость и простота формы, изысканность языка рассказов входят в решительное противоречие с типичным, даже нарочито заостренным декадентским их содержанием: картинами пыток, убийств, патологических страстей, расстройств сознания. Стилизуя приемы письма западных авторов, Брюсов и в этом доходит до максимализма.

Более значительное место, чем новеллистика, занимает в творчестве Брюсова драматургия, хотя пьесы его не выходят за рамки жанра «драм для чтения». Брюсов разрабатывает в них те же темы, социальные проблемы, что и в своих поэтических произведениях.

Кроме научно-фантастических пьес Брюсов задумал написать четырнадцать трагедий на античные темы, но завершил и опубликовал одну — «Протесилай умерший», в которой разработал миф о Протесилае и Лаодамии, о вечных проблемах Любви, Жизни, Смерти. Этот миф лег в основу пьес И. Анненского «Лаодамия» и Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел». Лаодамия Брюсова, в отличие от героинь пьес Анненского и Сологуба, — носитель сильной воли, героиня, противостоящая Року. Силой заклинаний, в которых Лаодамия бросает вызов судьбе, героиня вызывает умершего Протесилая из царства Аида. После свидания с Лаодамией Протесилай вновь должен покинуть землю. Но брюсовский Протесилай возвращается в Аид не покорной тенью, а человеком, вдохнувшим ощущение жизни — Любовь. Любовь делает его бессмертным, ибо Лаодамия будет с ним вечно — и в царстве Аида. «Мы победили Тартар и как боги мы!» — реплика Лаодамии оканчивается пьеса. Любовь побеждает Смерть.

Это особая, брюсовская трактовка мифа. Но в этой пьесе, как и в поэтическом творчестве Брюсова тех лет, мы вновь сталкиваемся с глубокими противоречиями мысли поэта. Эпос хора, которым завершается пьеса, как бы опровергает Лаодамию, возвращая к идее о неизбежности Рока. Сказывалось типично символистское понимание античной трагедии.

Брюсов-драматург обращался не только к прошлому, но и к современности, и к будущему. В драме «Земля» — «сценах будущих времен» — элементы фантастики органически переплетались с темами современности. Брюсов создал целую серию пьес этого жанра («Пирознт», «Диктатор», «Мир семи поколений»), которые остались неопубликованными. Наиболее интересна и значительна по своему замыслу пьеса «Пирознт» (1916). «Пирознт» (Pigoent — античное название планеты Марс) — наименование космического корабля, на котором герой драмы молодой русский инженер надеется установить сношения с другими планетами. Пьеса исполнена веры во всемогущество человеческого разума, но финал ее опять-таки трагичен. В расчеты инженера вкралась ошибка: полет отложен. Отказывается от героя и любимая девушка-инопланетянка. Но борьба за космос не завершена. Она только начинается. Пафос «Пирознта» отличен от пафоса «Земли». Если в ранней пьесе исход исканий и устремлений человека — смерть, здесь человек — в вечном поиске.

В пьесах Брюсова 20-х годов центральной становится проблема отношений между цивилизацией Земли и других планет, мотивы творческого созидания

ния, научного поиска, высокого самопожертвования во имя человека и подлинной человечности.

Значительно наследие В. Брюсова — литературного критика и литературоведа. В 1912 г. выходит книга литературно-критических статей Брюсова о классической и современной поэзии — «Далекие и близкие». Поэт много работает над техникой русского стиха. В 1918 г. он публикует свои «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам». Эти опыты находят свое теоретическое завершение в книгах, которые до сих пор представляют значительный интерес для теории стиха («Наука о стихе», 1919, и 2-е ее издание — «Основы стиховедения», 1924).

Брюсов был человеком «на редкость широкого дарования и редкостной работоспособности», «его экспансивность в области культуры показательна. Одну за другой захватывал он, разрабатывал, осваивал разные области человеческого знания, исследования, умения, изобретательства, открытий»¹⁷⁸. М. Горький назвал Брюсова самым культурным и образованным писателем того времени.

В дни Октябрьской революции происходит решительная перестройка общественного сознания писателя. Брюсов сразу принимает революцию и активно включается в строительство новой культуры. В 1920 г. он вступает в Коммунистическую партию. Брюсов заведует Московской книжной палатой, отделом научных библиотек Наркомпроса, работает в Государственном ученом совете, организует Высший литературно-художественный институт, который, по его замыслу, предназначается для подготовки молодых писателей и поэтов, преподает в Московском университете и Коммунистической академии.

В эти годы писатель глубоко осмысливает активную роль поэта в общественной жизни, в формировании новой культуры. Окончательно определяется отход Брюсова от символизма. Писатель решительно выступает против акмеистов, критикуя их за оторванность от социальных и политических интересов времени. В своих стихах он говорит о близости к народу, его интересам, о родстве с ним:

Я твой, Россия, твой по роду!
Мой предок вел соху в полях.
Люблю твой мир, твою природу,
Твоих творящих сил размах!

(«Я — междумирок...»)

Симпатии Брюсов отдает пролетарской поэзии, но он выступает и против формализма «левых» группировок, рассматривает литературу как отражение жизни, познание ее, считает необходимым приблизить поэзию к современности. Художник, по его мнению, должен отразить духовный мир людей, создающих новую жизнь и новую культуру.

Послеоктябрьские годы были периодом напряженного поэтического творчества Брюсова. С 1920 по 1924 г. выходит пять книг стихов поэта: «Последние мечты» (1920), «В такие дни» (1921), «Миг» (1922), «Дали» (1922), «Меа» («Спешите!»), 1924).

Поэт прославляет революцию, ее героизм, силу, обличает буржуазных интеллигентов, ранее говоривших о своей приверженности революции, а теперь трусливо бежавших от своего народа («Товарищам интеллигентам», 1919).

В эти годы в творчестве Брюсова основное место занимает социально-политическая лирика, тяготеющая к жанру гимна, оды. Поэт стремится воплотить в поэзии образ вождя революции — В. И. Ленина («После смерти

¹⁷⁸ Антокольский П. Валерий Брюсов // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 24, 13.

В. И. Ленина», «Ленин»). В Ленине Брюсов видит средоточие героических черт народного характера, воплощение духовных творческих сил народа. Глубоким чувством патриотизма, гордости за Родину и народ, творящий новую жизнь, пронизано творчество поэта. Революционный патриотизм Брюсова сочетается с идеей единения народов под красными знаменами («Над картой Европы», 1922, и др.). По-новому осмысливается поэтом движение мировой истории, он усматривает в нем закономерности, которые ведут историческое развитие стран к революционной современности. Революционные движения в мировой истории рассматриваются Брюсовым как вехи на пути к социалистической революции — вершине исторического движения человечества. Величие революции он усматривает и в ее героических событиях, и в буднях нового строительства жизни, которые приобретают для поэта новый смысл.

Большое значение для развития советской литературы имела переводческая работа Брюсова и его историко-литературные труды. В советское время он много работал как текстолог и редактор, особенно над трудами, посвященными творчеству Пушкина (библиография литературы о Пушкине за 100 лет, статьи о поэтике пушкинского стиха «Левизна Пушкина в рифмах», «Пушкин — мастер», «Пророк» и др.). Поэт, прозаик, переводчик, критик, литературовед, Брюсов сыграл важную роль в становлении отечественной литературы, став одним из первых поэтов Советской страны.

ТВОРЧЕСТВО А. А. БЛОКА (1880—1921)

В истории русской культуры начала века творчество Александра Александровича Блока, художника, прошедшего путь «среди революций», чутко уловившего и противоречия и величие своей эпохи, — явление огромной общественной и художественной значимости. Его идейно-творческий путь характерен для той части русской художественной интеллигенции, которая искренне, бесстрашно пыталась самоопределиваться в сложной общественной и идейной борьбе, найти свое место в народной жизни России, в революции. «По силе своего песенного голоса, по глубине его искренности, по охвату темы, по огромности своего поэтического характера, по связи его с исторической жизнью нашей Родины» Блок «является несомненно великим русским поэтом», — писал Н. Тихонов в статье «Александр Блок (к 25-летию со дня смерти)» (Правда. 1946. 7 авг.).

Преодолевая в ходе своего идейно-творческого развития субъективно-идеалистические представления о мире и искусстве, пережив в поисках правды человеческих отношений и светлые надежды, и трагические разуверения, Блок пришел к осознанию неразрывной связи судьбы художника с судьбами Родины, народа, революции.

Основные этапы своего творческого пути поэт сам обозначил в 1916 г. Подготавливая к изданию собрание стихотворений, он разделил его на три книги, каждая из которых отразила вполне определенный и законченный период его идейно-художественных исканий¹⁷⁹.

В 1898—1900 гг. Блок написал около 300 стихотворений, из них он позже отобрал 70 и объединил в раздел «*Ante Lucem*». Его юношеские стихи продолжают традицию «старой» русской поэзии. Поэт учился у Пушкина, Лермонтова, подражал лирическому стилю Полонского, Майкова, Апухтина. Особое влияние оказала на раннего Блока лирика Жуковского и символика

¹⁷⁹ См.: Блок А. Стихотворения. М., 1916: кн. 1-я — 1898—1904; 2-я — 1904—1907; кн. 3-я — 1908—1914.



Alexander Bloom.

«Вечерних огней» Фета. Но при формальном сходстве тем и мотивов с лирикой Фета голос Блока звучит уже оригинально, по-своему.

Встреча Блока с философской лирикой Вл. Соловьева «овладевает всем его существом», заставляет пересмотреть свои взгляды на суть поэзии, ее назначение. Блок знакомится и с первыми книгами «новых поэтов», переписывается с Мережковским и А. Белым. Испытывая определенное влияние символистов, Блок ощущает неприемлемость для себя концепций Мережковского о синтезе эстетики и этики, язычества и христианства; в кружке Мережковского он почувствует себя чужим.

В октябре 1904 г. выходит первая поэтическая книга Блока — «Стихи о Прекрасной Даме». В сборнике отразились напряженные, подчас трагические переживания личной жизни поэта, его отношения с Л. Д. Менделеевой. Это был своеобразный «роман в стихах», его события наполнены мистическими предчувствиями прибытия Вечной Женственности, которая озарит и преобразует мир.

Особенность блоковских «Стихов о Прекрасной Даме» в нераздельности двух планов — личного, реального и космически-универсального мифа о путях земного воплощения Души мира. Говоря о характере этого единства, З. Г. Минц пишет: «...психологические, любовные, пейзажные, мистические и мистико-утопические планы повествования неразрывно связаны. Любые прямо названные лица, предметы, события неизбежно оказываются и символическими «ознаменованиями» происходящего в иных «мирах». Космическое «знаменует» пейзажное и интимное, интимное — символ мистического и т. д.»¹⁸⁰.

Дуализм взгляда раннего Блока на мир отразился на особенностях художественной формы его поэзии — параллелизме образов, антитезах словосочетаний, противопоставлениях света и тьмы, дня и ночи. Сфера мистических чаяний — в ореоле света, горизонт ее — в заревах солнца и огня. Центральный образ стихов сборника — образ Вечной Жены, Царицы. В создании этой мистерии Блок широко пользуется символическими образами и терминологией философской лирики Вл. Соловьева. Но если философские стихи Соловьева постоянно осложнены теософскими размышлениями, скованы схемой его философской системы, то стихи Блока исполнены страстности, напряженного субъективного чувства возможного обновления жизни. Они проникнуты эмоциональной силой, разрывающей оболочку мистической образности. Крайне субъективно воспринималась Блоком историческая концепция Вл. Соловьева о конце мира и грядущем обновлении его. Она накладывалась на собственные ощущения поэтом катастрофичности, неустойчивости, неблагополучия жизни. Нарастающее живое чувство жизни уже тогда начинало взрывать в сознании Блока философскую схему Вл. Соловьева.

Но при всем этом ранний период творчества Блока — это напряженные попытки поэта создать другую, мистически окрашенную действительность. Воспитанный на традициях русской классической поэзии, Блок противопоставляет идеалам ее мир Прекрасной Дамы, общественно значимому искусству — искусству, чуждое «суетным интересам толпы». Блок переживает настроения крайнего индивидуализма, в стихах его постоянно звучит тема одиночества, отрешенности от людей и жизни:

Все духом сильные, — одни.
Толпы нестройной убегают,
Одни на холмах жгут огни,
Завесы мрака разрывают.

(«Не доверил своих дорог...»)

¹⁸⁰ Минц З. Г. Блок и русский символизм // Литературное наследство. М., 1980. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 1. С. 120.

Любовные переживания поэта полны трепетных ожиданий Прекрасной Дамы в храмах, при свете лампад, мерцания бледных восковых свечей, мистических предчувствий крушения надежд, разочарований («Я, отрок, зажигаю свечи...», «Вхожу я в темные храмы...», «Брожу в стенах монастыря...»). Любовь — это жреческое служение Прекрасной Даме. Язык поэта строг и торжествен. Но в стихах этой книги зазвучала уже и характерная для зрелого творчества Блока тема сомнения в исповедуемой «правде», внутреннего раздвоения, здесь уже начинают ощущаться мотивы «Балаганчика», арлекинады.

«Стихи о Прекрасной Даме» ознаменовали и начало кризиса художественного сознания Блока. В стихах последнего раздела книги — «Распутья» — с наибольшей, может быть, силой и напряженностью звучит тема катастроф, предчувствий, ожиданий событий:

И нам недолго любоваться,
На эти, здешние пиры:
Пред нами тайны обнажатся,
Возблещут новые миры.

(«И нам недолго любоваться...»)

Наступает кризис юношеской веры поэта, он разочаровывается в мистической схоластике Вл. Соловьева, пытается выйти за пределы узкоиндивидуалистической лирики. В исследовательской литературе отмечена еще одна существенная особенность цикла «Стихов о Прекрасной Даме», выводящего его из рамок поэзии «младосимволистов»: «лирические персонажи» уже в творчестве Блока 1890—1903 гг. обретают яркость и определенность не только как выразители каких-то эмоций, но и как тонко охарактеризованные поэтические индивидуальности (это, кстати, одно из существенных отличий Блока от импрессионизма любимого им Фета). «Если в одних планах образы «Стихов о Прекрасной Даме» мифологически универсальны (Душа Мира и поклоняющийся ей «бедный, тленный» человек), то в других — они поражают тонкой нюансировкой чувств, психологической мотивированностью и почти дневниковой искренностью, «исповедальностью». Можно сказать, что условность «окружений» героев, мифологическая всеобщность, зачастую условность или незаземленность места действия (она частично снимается обаятельными образами среднерусской природы или городскими пейзажами цикла, но полностью не преодолевается), компенсируется живостью чувств и психологических образов их носителей»¹⁸¹.

Событием в жизни Блока было появление книги стихов В. Брюсова «Urbi et orbis» («Граду и миру»). Сборник поразил поэта. Брюсов как бы открыл Блоку тему современности, которая отныне одна из основных в творчестве поэта. В поэзию его входит жизнь с ее реальной социальной и нравственной противоречивостью. Поэт пишет о городе, городской бедноте.

В стихотворении «Фабрика» (1903) выразились новые интересы поэта:

В соседнем доме окна желты,
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.
(...)

Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.
А в желтых окнах засмеются,
Что этих нищих провели.

Революционная тема тоже первоначально является в брюсовском варианте городской эсхатологии. Убедительные параллели не раз приводились в исследовательской литературе: «Конь блед» — «Последний день», «Доволь-

¹⁸¹ Митч З. Г. Блок и русский символизм. С. 122.

ным» — «Сытые» и др. Брюсовские воздействия «существенно изменили структуру лирики Блока — они помогли дополнить исконно блоковскую индивидуализированность «лирических персонажей» конкретностью, историзмом фона... Появился и сразу стал играть активную художественную роль реальный бытовой «антураж»¹⁸².

В лирику Блока входит тема Петербурга. Это было связано и с проявившимся глубоким интересом поэта к творчеству Достоевского, миру героев романа «Преступление и наказание».

В стихах цикла «Распутья» зазвучала и тема страданий человека в этом мире.

Дыхание назревающей революции обостряет социальное чувство поэта. В эти годы формируется новое отношение Блока к общественности и искусству. В его лирике проявляется личная заинтересованность в происходящих событиях («Шли на приступ», «Митинг», «Сытые»). Поэт пишет о Петербурге в дни восстания. По воспоминаниям современников, Блок участвует в демонстрации, несет красное знамя. Но представления поэта о революции были абстрактно-романтическими, отношение к революции — сложным и противоречивым. Приветствуя революцию как просвет в дали будущего, он в то же время видел в ней стихию разрушения, возмездие старому миру, которое падет и на него, человека культуры, оторванной от народа. В годы революции возникает та концепция писателя об отношениях народа и интеллигенции, которую он будет развивать в последующие годы. Трагическое ощущение оторванности от судеб народных выразилось в известном стихотворении Блока «Барка жизни встала...» (1904).

В революционные дни происходит решительная переоценка поэтом своих прежних общественных и эстетических позиций. Показательна переработка Блоком стихотворения «Балаганчик» в «лирические сцены». Это был первый драматургический опыт поэта. В первоначальном наброске к пьесе Блок дает уничтожающую характеристику «мистиков»-«соловьевцев»: «...эти люди — «маньяки», люди с «нарушенным равновесием»; собрались ли они вместе, или каждый сидит в своем углу, — они думают одну думу о приближении и о том, кто приближается... смакуют свой страх». В пьесе Блок пародирует эти мистические радения. В «сценах» мистики ждут «девы из дальней страны», но вместо нее появляется Коломбина — подруга и невеста Пьеро. Мистики принимают ее за явление Смерти. Все уверения Пьеро, что это его невеста, тщетны. Мистики убеждают Пьеро в том, что он просто сошел с ума. Пьеро растерян: «Я ухожу. Или вы правы, и я — несчастный сумасшедший. Или вы сошли с ума — и я одинокий, непонятный вздыхатель. Носи меня, выюга, по улицам! О, вечный ужас! Вечный мрак!» «Стройный юноша в платье Арлекина», на котором «серебристыми голосами поют бубенцы», уводит Коломбину. Поиски прекрасной и свободной жизни, которая «может свалить с... слабых плеч непосильное бремя *лирических* сомнений и противоречий» (об этом писал А. Блок в предисловии к сборнику «Лирические драмы»), выражены поэтом в монологе Арлекина, глазам которого открылся величественный мир жизни, недоступный и чуждый мистикам:

Здравствуй, мир! Ты вновь со мною!
Твоя душа близка мне давно!
Иду дышать твоей весною
В твое золотое окно!

Но призыв Арлекина оканчивается неудачей: даль, видимая в окне, нарисована, Арлекин летит в пустоту. На фоне зари в белых одеждах появляется Смерть, навстречу которой идет Пьеро. Черты ее начинают оживать, это —

¹⁸² Минц З. Г. Блок и русский символизм. С. 129.

Коломбина, но любовь Пьеро не может совершить чуда и оживить Коломбину. Выступая против мистиков, сам Блок еще не мог преодолеть бремя сомнений.

Для характеристики умонастроений Блока пьеса знаменательна. Развенчивая мистиков, он переосмыслил и свое мистическое прошлое. Мир Прекрасной Дамы оказался иллюзорным, вымышленным, «лучезарный храм» — балаганом, мистика, как записал Блок в дневниках, — «пустой» и «косной».

В годы революции тема современности, Родины, России, народа глубоко осознается поэтом, придавая новую направленность его творчеству. В 1905 г. он пишет стихотворение «Осенняя воля»:

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу,
Твой простор навеки полюблю...
Много нас — свободных, юных, статных —
Умирает, не любя...
Приюти ты в даях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

Поэт пытается понять грядущее Родины, свое место в ее истории, приобщиться к народной жизни «тысячеокой России» с ее тайной душой, непостижимой внутренней силой.

В декабре 1906 г. вышел второй сборник стихов Блока — «Нечаянная Радость» (на обложке — 1907 г.)¹⁸³. Это была «переходная» книга — от «Прекрасной Дамы» к «Снежной маске». Уже в первом стихотворении сборника поэт прощается с мечтами юности и Прекрасной Дамой:

Ты в поля отошла без возврата,
Да святится Имя Твое!
Снова красные коня заката
Протянули ко мне острие.

(«Ты в поля отошла без возврата...»)

Перед Блоком раскрылся мир природы (цикл «Пузыри земли»): поздняя русская осень с ее чистотой и прозрачностью, русские леса с их «сквозящей» тишиной, кружевами тонких берез, печалью и нежностью осеннего света. В книге начинает звучать одна из основных тем творчества поэта, раскрываемая в образах-символах пути, дороги, дали, ветра, вечного движения, вечного стремления к будущему. Цикл «Вольные мысли» (1907) вводит на страницы книги многообразные картины жизни простых людей, лишенной какой-либо мифологизации. Мир исторический и мир «Я» становятся для Блока неразделимыми, как судьба России и судьба поэта.

Стихи 1907—1908 гг. знаменовали резкий поворот Блока к этической, гражданской проблематике. В статье «Три вопроса» Блок пишет о том, что проблема долга — «пробный камень для художника современности»; «в сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем»¹⁸⁴. Эта мысль определила отношение Блока к современной литературе, его эстетические критерии. Поэт осуждает декадентский индивидуализм, эстетство, с резкостью пишет о мистиках, поэтах, которые «плюют на «проклятые вопросы», которым «нипочем, что столько нищих, что земля круглая. Они под крылышком собственного «Я»¹⁸⁵.

¹⁸³ Переиздавая в 1916 г. свои стихи, автор решительно переработал сборник: убрал название, дополнил текст стихами 1907 и 1908 гг. и подразделил книгу на четыре раздела: «Пузыри земли», «Ночная фиалка», «Разные стихотворения» и «Город». В таком виде сборник вошел в состав второй книги стихотворений. Завершался том циклом «Вольные мысли».

¹⁸⁴ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 237—238.

¹⁸⁵ Записные книжки Ал. Блока. Л., 1930. С. 70—71.

Обращаясь к новым темам, образам, Блок в эти годы решительно переосмысливает тематику своей ранней лирики. Этот период своего творчества поэт назвал в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910) антитезой юношеской поэзии.

Основная черта характера лирического героя второго сборника стихов Блока — противостояние его «страшному миру» города (циклом «Страшный мир» откроется третья книга поэтических произведений поэта). Блок пишет о глубочайших противоречиях городской жизни, о тяжести подневольного труда:

Мы миновали все ворота
И в каждом видели окне,
Как тяжело лежит работа
На каждой согнутой спине.

Блоку был близок Брюсов отношением к городской культуре, ее противоречиям, чувством близящегося крушения мира насилия. Неприятие культуры, быта «страшного мира» опиралось у Блока на крайне отвлеченные, подчас мистически окрашенные идеалы. В реальности Блоку видится столкновение неких метафизических сил. В стихотворении «Незнакомка» поэт противопоставляет пошлой обыденности жизни буржуа сложные, мистически туманные настроения и переживания человека, не приемлющего этого мира во имя неких отвлеченных идеалов.

В том же 1907 г. отдельной книжкой вышел цикл стихов поэта «Снежная маска», которые затем вошли в сборник «Земля в снегу» (1908)¹⁸⁶. В предисловии к сборнику поэт так объяснял логику развития своего отношения к миру: «Стихи о Прекрасной Даме» — ранняя утренняя заря... <...>

«Нечаянная радость» — первые жгучие и горестные восторги — первые страницы книги бытия. <...>

И вот *Земля в снегу*. Плод горестных восторгов, чаша горького вина». Основная тема стихов последней книги — слияние поэта с творческой жизненной стихией:

О, весна без конца и без краю —
Без конца и без краю мечта!
Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!

(«О, весна без конца и без краю...»)

Но устремления поэта остаются абстрактными: как и в юношеских стихах — ожидания чуда, прозрений, надежда на обновление. Блок переживает настроения трагических разуверений, противоречий, «горестных восторгов и ненужной тоски». Но «в конце пути», как писал поэт в том же предисловии к сборнику, для него «расстилается одна вечная и бескрайняя равнина — изначальная родина, может быть сама Россия... И снега, застилающие землю, — перед весной. Пока же снег слепит очи и холод, сковывая душу, заграждает пути, издали доносится одинокая песня Коробейника: победно-грустный, призывный напев, разносимый вьюгой: «Ой, полна, полна коробушка...»

Блок остро ощущает «углубленное и отдельное чувство» связи с Родиной.

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
Но густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.
Вот оно, мое веселье, пляшет
И звенит, звенит, в кустах пропав!

¹⁸⁶ В каноническом тексте блоковского собрания стихов этого сборника распределены в трех разделах: «Снежная маска», «Фанна» и «Вольные мысли».

И вдали, вдали призывно машет
Твой узорный, твой цветной рукав,—

писал поэт с проникновенной любовью о «нищей и родной Руси» в стихотворении «Осенняя воля». Но образ Руси у Блока еще мифологизирован. Русь — это таинственная страна с ее дебрями, ворожкой, колдунами и демонами:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю — и за дремотой тайна,
И в тайне — ты почишь, Русь.
Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями,
И с мутным взором колдуна...

(«Русь»)

В такой трактовке образа России сказывалась связь Блока с концепциями «народной души» символистов, их интересами к народной демонологии, проявившимися в то время в поэзии (К. Бальмонт), прозе (А. Ремизов), музыке (А. Лядов, И. Стравинский), живописи (М. Врубель). Расставаясь с прошлым, с образами ранней поэзии, Блок еще не может изжить чувства «незнания о будущем».

Революция обостряет социальные искания поэта, но годы послереволюционной реакции вызывают у Блока чувства смятения и тревоги, перерастающие подчас в настроения отчаяния, «тайной гибели», — мотивы, которыми определяется поэтический цикл «Снежная маска». Эту книгу Блок называл книгой до последней степени субъективной. Незнакомка-судьба — «беззаконная комета», чародейная дева, цыганка, врывающиеся в повседневность как воплощение романтического протеста против ненавистной герою лживой и мучительной жизни¹⁸⁷, — таков новый облик лирической героини Блока. В книге выразились настроения, которые, по словам поэта, были внушены временем и перекликались со сложными драматическими перипетиями его личной судьбы.

Сборнику «Земля в снегу» Блок предпослал два эпитафия, определявшие настроения и тональность книги: один — из неизданного стихотворения Л. Д. Менделеевой «Зачем в наш стройный круг ты ворвалась, комета?», второй — из стихотворения Ап. Григорьева (это как бы ответ на вопрос первого эпитафия):

...В созданья стройный круг борьбою послана,
Да совершит путем борьбы и испытанья
Цель очищения и цель самосозданья.

Из стихотворения Григорьева взят и эпитафия к первому стихотворению Блока, посвященному Н. Н. Волоховой, которое является своеобразным прологом к «Снежной маске». Лирические темы и образы лирики Ап. Григорьева (бродяг в призрачном городе, возлюбленной, в очах которой «сияет кометы яркий свет», кочевой «цыганской Руси» с ее бескрайним песенным раздольем). Лирический герой Григорьева, сгорающий в кипении страстей и противоречий, близок лирическому миру поэта, его настроениям того времени. Порывы в будущее, взлеты вдохновения воплощаются в мотивах песенной стихии.

В «Снежной маске» ярко выразились характерные черты тогдашней художественной манеры Блока — метафорический стиль и музыкальность стиха.

¹⁸⁷ Стихи этого цикла посвящены Н. Н. Волоховой — драматической актрисе театра В. Ф. Комиссаржевской.

Мы встречаемся с самыми сложными приемами реализации метафор в самостоятельный образ, предельной экспрессивностью интонации, эстетизированным словарем. Особое внимание Блок уделяет музыкальной выразительности стиха. Строя стихотворение на развернутой метафоре, поэт создает сложный метафорический ряд, который живет самостоятельной поэтической жизнью, образуя свой поэтический сюжет (образы уносящейся в снежную даль тройки, увлекающей счастье, молодость, любовь; снежной выюги, заметающей сердце, и др.). Рассматривая метафорические ряды книги и анализируя общие принципы блоковской метафоризации той поры, В. Жирмунский писал: «Символ достигает крайних пределов метафоризации: тройка теперь уже не уносит счастье поэта — она уносит самого поэта и его возлюбленную Снежную Деву»¹⁸⁸. Мотив движения, полета, «летающей» стихии становится лейтмотивом поэтического цикла:

Рукавом моих метелей
 Задушу.
 Серебром моих веселий
 Оглушу.
 На воздушной карусели
 Закружу.
 Пряжей спутанной кудели
 Обовью.
 Легкой брагой снежных хмелей
 Напою.

(«Ее песни»)

Особенность стиха Блока этого времени — последовательное развитие метафоры в самостоятельную поэтическую тему. При этом Блок не только не избегает логических противоречий, но намеренно подчеркивает их. Классическим примером такого метафорического стиля является хрестоматийно известное стихотворение:

В легком сердце страсть и беспечность,
 Слово с моря мне подан знак.
 Над бездонным провалом в вечность
 Задыхаясь летит рысак.

(«Черный ворон в сумраке снежном...»)

Как пишет В. Орлов, «в «Снежной маске» в наиболее обнаженной форме закреплены типические черты тогдашней художественной манеры Блока — метафорический стиль, завораживающая музыкальность стиха»¹⁸⁹.

Творческий кризис Блока завершается лиро-эпическим циклом «Вольные мысли», который и обозначил новый период идейного и творческого развития поэта. О «романе» со Снежной Девой поэт вскоре скажет как о развенчанной тени. Расставаясь со Снежной Девой, Блок обращается к реальной жизни, пишет о живых людях, своей связи с природой и человечеством, выходит из иррациональной стихии «Снежной маски». Он тяготеет к точности рисунка, отказывается от метафоризации, импрессионистической зыбкости предыдущего цикла. Сатирическим зарисовкам мещанского быта, пошлости жизни буржуа теперь противопоставляются не мистические предвестия. Образность Блока становится подчеркнуто вещной, детализированной.

Хочу,
 Всегда хочу смотреть в глаза людские,
 И пить вино, и женщины целовать...
 И песни петь! И слушать в мире ветер!

(«О смерти»)

¹⁸⁸ Жирмунский В. Поэзия Блока // Об Александре Блоке. М.; Пг., 1921. С. 138—139.

¹⁸⁹ Орлов Вл. Александр Блок. М., 1956. С. 89.

Он пишет о труде рабочих, красоте северных морей, описывает красавицу-яхту с «драгоценным камнем фонаря» на тонкой мачте. Меняется ритмика блоковского стиха. На смену нервному тоническому стиху «Снежной маски» приходят более спокойные ритмы. Но новые качества поэтического стиля Блока не свидетельствовали о тяготении его к реализму, «о бесспорных возможностях Блока в области реалистического художественного творчества», как иногда говорилось в критике¹⁹⁰. По своему художественному методу Блок остается поэтом-романтиком, но романтизм его поэзии освобождается от мистической окрашенности предшествующего периода творчества.

О новой общественной и литературной ориентации Блока третьего периода его творческого развития свидетельствуют литературно-критические статьи, публикуемые с 1907 г. в «Золотом руне». В статье «О реалистах», брося вызов Белому и Мережковскому, поэт говорит об общественной значимости искусства, сочувственно пишет о писателях, объединенных М. Горьким вокруг сборников «Знание», выступает против Д. Философова, заявившего после выхода романа «Мать» о «конце Горького», и Мережковского, увидевшего в Горьком только «внутреннего босяка». «Я утверждаю далее, — писал Блок, — что если и есть реальное понятие «Россия» или лучше — *Русь*, — помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси*, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького»¹⁹¹. Блок не уловил новаторства содержания и метода горьковского творчества, считая, что как автор романа «Мать» писатель развивает и повторяет свои старые темы, но поэт чутко воспринял основное, очень для него важное, — народность Горького, правда, понятую в характерном «блоковском» аспекте.

Блок решительно осуждает идейное ренегатство интеллигенции, противопоставившей себя народу. Религиозные искания мистиков, «образованных и ехидных интеллигентов», подменявших подлинные вопросы жизни вопросами духа и религии, вызывают в нем чувство личного протеста. В эти годы в сознании и душе поэта вновь растет ощущение близящейся и неотвратимой катастрофы, решительных событий. Предчувствуя их «далекое багровое зарево», Блок страшится этих событий и страстно ждет их, на них надеется. Поэт вновь подходит к теме революции, которая становится теперь одной из основных в его творчестве — поэзии, драматургии, прозе, критических статьях и выступлениях, — к проблеме отношений революции и народа, революции и интеллигенции.

Принципы художественного мировоззрения, свое понимание отношений художника и общества Блок пытается сформулировать в программно-теоретической статье «О лирике» (1907). Провозглашая стихийную свободу лирического поэта, Блок в то же время ощущает, что узкий «лиризм» — принцип предельной субъективности — противоречит целям и задачам подлинного искусства. Лирическая стихия грозит искусству опустошением. В предисловии к тому «Лирических драм» поэт заявляет, что «лирика не принадлежит к тем областям художественного творчества, которые учат *жизни*». Но выход в жизнь, преодоление «лирики» как мировоззрения стало возможным для Блока лишь через трагическое переживание. «Перед Блоком возникает проблема трагического переживания жизни и высоко трагедийного искусства, — пишет В. Орлов, — ставшая впоследствии, в годы творческой зрелости, центральной проблемой его общественного и художественного мировоззрения»¹⁹².

¹⁹⁰ См.: Орлов Вл. Александр Блок. С. 88.

¹⁹¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 103.

¹⁹² Орлов Вл. Александр Блок. С. 93.

Блок говорит о месте и роли подлинного художника в жизни в статье «Три вопроса» (1908), он пишет о необходимости осознания им своего общественного долга; только соединение красоты и пользы, понимаемое художником как долг перед народом, может создать прекрасное в искусстве: «Это — самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник... только этим различаются подлинное и поддельное, вечное и не вечное, святое и кощунственное». А в годы, когда символисты вслед за либеральными буржуазными публицистами и философами отрицали роль наследия демократической, прежде всего революционно-демократической литературы и эстетики в развитии русской культуры, Блок пишет в записных книжках 1908 г. о замысле создания журнала с традициями добролюбовского «Современника». Так созревают новые литературные вкусы, историко-литературная и эстетическая ориентация Блока. И не случайно Блок окончательно порывает отношения с Мережковским, З. Гиппиус, Философовым, Розановым, которые, в свою очередь, говорят об «отступничестве» поэта и резко выступают против его общественно-литературной позиции.

Важнейшие мотивы блоковского творчества 1905–1908 гг. как бы синтезировались в драматургии поэта. Знаменательным было само обращение Блока к драматургии. Поэт считал, что «на театре» художник сталкивается с самой жизнью, что театральное действие, как писал он в 1908 г. К. Станиславскому, «уже больше слова».

Теме противоречий, разуверений в прошлых идеалах и преодолении их посвящена лирическая трилогия Блока 1906 г. — «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка». В предисловии к тому «Лирических драм» (1908) Блок писал: «Все три драмы связаны между собой единством основного типа и его стремлений. Карикатурно неудачливый *Пьеро* в «Балаганчике», нравственно слабый *Поэт* в «Короле на площади» и другой *Поэт...* в «Незнакомке» — все это как бы разные стороны души одного человека; также одинаковы стремления этих трех: все они ищут жизни прекрасной, свободной и светлой, которая одна может свалить с их слабых плеч непосильное бремя лирических сомнений и противоречий...»

Лирическая драма «Король на площади» связана с поэтическими темами сборника «Нечаянная радость». Лейтмотив пьесы — тема «несбывшихся надежд» — определен Блоком в предисловии к сборнику стихотворений: «Слышно, как вскипают моря и воют корабельные сирены. Все мы потечем на мол, где зажглись сигнальные огни. Новой Радостью загорятся сердца народов, когда за узким мысом появятся большие корабли». Но пьеса, написанная в 1906 г., когда революция пошла на убыль, заканчивается крушением надежд.

Тогда же, в ноябре 1906 г., Блок создает третью лирическую пьесу — «Незнакомка», тематически связанную с циклом стихов о Незнакомке. (Во втором издании сборника «Нечаянная радость» к стихотворению «Незнакомка» сделано характерное авторское примечание: «Развитие темы этого и смежных стихотворений в лирической драме того же имени».) В сборнике «Нечаянная радость» стихотворения, посвященные теме «Незнакомки», построены на раскрытии метафоры: Незнакомка — падучая звезда. Метафора реализуется в пьесе таким образом: «Незнакомка — звезда (звезда — ее прошлое), сверкнув в небе, упала на землю огненной кометой, «звезды светлые шлейфом влача», но не может вынести пошлости современной жизни. Лирическая драма состоит из трех картин-«видений». Первое «видение» — обстановка уличного кабачка; его посетители: пьяный старик — «вылитый Верлэн», «безусый бледный человек — вылитый Гауптман», «одинокий посетитель» «с неверной походкой», который шарит «в блестящей посудине с вареными раками», девушка в платочке, человек в пальто, сам Поэт. В монологе Поэта драматизируется тема стихотворения «Незнакомка». Поэт ожидает, когда расцветет

«под голубым снегом одно лицо» — «единственно прекрасный лик Незнакомки, под густою, темной вуалью... Вот качаются перья на шляпе... Вот узкая рука, стянутая перчаткой, держит шелестящее платье... Вот медленно проходит она... проходит она...». Во втором «видении» Звездочет наблюдает падение звезды, а у перил моста, сохраняя еще бледный «падучий блеск», застывает Незнакомка. Разворачивается лирический диалог между Незнакомкой и душою Поэта, который видел ее звездой, ждал столетия. Но «падучая дева-звезда хочет земных речей», и, когда господин в котелке уводит Незнакомку, Звездочет заносит в свои свитки запись: «Пала Мария — Звезда». Третье «видение» возвращает читателя снова в мир пошлости, но уже не уличного кабака, а утонченного светского салона. Картина строится по принципу соответствий с фигурами и ситуациями, возникавшими в первом «видении». Когда хозяйка дома обращается к Поэту: «Наш прекрасный поэт прочтет нам свое прекрасное стихотворение, и, надеюсь, опять о прекрасной даме...», — появляется Незнакомка, но Поэт не узнает ее, он все забыл и — Незнакомка исчезает. «За окном горит яркая звезда. Падает голубой снег». В драме, как и в «Балаганчике», Блок иронически переосмысляет свои ранние поэтические темы: иллюзорная отвлеченная мечта терпит крах в столкновении с жизнью.

С наступлением столыпинской реакции в стране начинается, как отмечал Горький, самое позорное десятилетие в жизни буржуазной интеллигенции. Но в жизни Блока именно это десятилетие стало началом нового знаменательного периода: в его поэзии все отчетливее звучат гражданские мотивы, оживают традиции русской классической поэзии. В поэзии Блока отразилась вся сложность духовной жизни человека «страшных лет России», потрясенного социальными противоречиями эпохи, напряженно ищущего путей выхода из них. В это время складываются основные, определяющие поэзию Блока темы — родины, народа, «страшного мира», человека, гибнущего в нем, опозоренной любви, наконец, самая существенная, центральная — грядущей революции.

Стремление выйти из «лирической» кельи на просторы жизни родной страны выразилось в драматической поэме Блока «Песня Судьбы» (1908), перекликавшейся со многими мотивами его лирики этого времени. «Песня Судьбы», несмотря на отвлеченности, наполнена раздумьями о судьбах страны и народа; это исповедь поэта о своих исканиях и восприятии эпохи. Недаром Блок любил «Песню Судьбы» более всего из написанного в те годы. Судьбы Германа, Фаины и других действующих лиц неразрывно связаны с судьбами Родины. Из идиллической жизни грез и мечтаний Герман тянется к людям, в огромный неизвестный мир. Он отвергает соблазны своего «белого дома», уходит навстречу зову жизни и оказывается в мире большого города, ослепительно-фантастическом и одновременно бездушном и пошлом. Но сквозь гул слышит, как «слабый женский голос» «пел о свободе». Это песня Фаины, в которой звучит нечто властное и роковое, страстный призыв и тоска, жажда истинной человеческой любви, попорченной в этом мире, и покорность стихийным силам, сознание своей красоты и отчаяние, ибо красота здесь — предмет торговли. В облике Фаины видится Герману судьба самой России — прекрасной, тоскующей о правде и красоте. Фаина становится для него воплощением бессмертной стихии, которая жаждет освободиться от косных и злых сил. Но Герман не тот жених-царевич, который освободит Фаину: бывшие «расслабляющие волю» видения еще не утратили власти над Германом, его одолевают «сны». В конце драмы дорогу Герману указывают корабельники. Это путь к народу, и это путь самого Блока: от личного к общему, как определил его поэт.

Третья книга стихов Блока открывается циклом «Страшный мир», в нем раскрылось трагическое ощущение поэтом современности. Блок пишет о пошлости буржуазно-мещанского мира, о людях с пустыми душами, живых

мертвецах. С особенной силой эта тема звучит в стихотворном цикле «Пляски смерти». С темой «страшного мира» связана основная блоковская тема тех лет — о путях человека к счастью, о возможностях обретения его. Мечта о прекрасных возможностях человека, погрязших в «страшном мире», приобретает у поэта смысл страстного отрицания окружающего. Поэтому стихи этого периода, на которых лежит печать свойственных Блоку противоречий (содержащие, как сказал поэт, «тонкий и сладкий яд сомнений», надежд и разубверений), нельзя определить как упадочные, декадентские. Пафос их — в вере в подлинно человеческое и прекрасное.

Лирический герой стихов третьей книги — человек трагической судьбы. Блуждая по лабиринтам «страшного мира», он не знает пока путей к счастью. В лирике Блока появляется и образ человека, спасающегося от ужаса, окружающего его, в винном или любовном угаре. Любовная тема приобретает в этом цикле новый аспект. Любовь становится чувством мучительным, тревожным, дисгармоничным. Именно тогда возникают известные блоковские строки:

Все на земле умрет — и мать и младость,
Жена изменит, и покинет друг...

(«Все на земле умрет...»)

Ощущение социальной безысходности приобретало иногда характер трагического чувства «космической» безысходности:

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.

<...>

Запущенный куда-то, как попало,
Летит, жужжит, торопится волчок!

(«Миры летят...»)

Но, несмотря на это, Блок свято хранил веру в возможности человека и в человеческое счастье. В 1909 г. поэт писал:

Но верю — не пройдет бесследно
Все, что так страстно я любил,
Весь трепет этой жизни бедной,
Весь этот непонятный пыл!

(«Все это было, было, было...»)

Циклизация третьего тома стихов Блока имела большое принципиальное значение для самого поэта. Следующий за «Страшным миром» цикл «Возмездие» — «лирическое повествование о каре, которая обрушивается на личность, допустившую прикосновение к себе окружающего зла, об искажениях и болезнях этой личности». «Ямбь» — «полные освободительной энергии, выходящей за пределы индивидуального и индивидуалистического протеста»¹⁹³. В последующих разделах тома отражены противоречия сознания, настроений человека, поиски им выхода из тупика. «Кармен», — пишет Д. Максимов, — это апофеоз торжественной и таинственной, земной и уводящей в неизмеримость космических представлений любовной страсти». В «Соловьином саде» любовь, противопоставленная широкому миру жизни, не спасает героя, бегство его в жизнь предопределено. Он оказывается «в новом кругу — в огромном пространстве, на большой земле, которая в дальнейшей перспективе не может не открыться ему, вернее стоящему за ним лирическому сознанию, в своем

¹⁹³ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 131—132.

конкретном содержании — как родина»¹⁹⁴. Цикл «Родина» — вершина третьего тома лирики Блока. Тема борьбы за будущую Россию остро зазвучала в стихах «На поле Куликовом». Обращаясь к истории русского народа, Блок вкладывал в события прошлого глубоко современный смысл. Куликовская битва представлялась ему символическим событием русской истории, которому «суждено возвращение».

Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались.
Доспех тяжел, как перед боем.
Теперь твой час настал. — Молись!

Лирический герой этого цикла — безымянный древнерусский воин Дмитрия Донского. Он патриот родной страны, борец за ее свободу. Герой, понимая, что битва тяжела, что он «не первый воин, не последний», готов сложить голову «за святое дело».

Стихотворения цикла строились на романтическом противопоставлении двух миров, двух станов. В стихах страстно звучит надежда на будущее — высокое, победное и светлое:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами
Степную даль

<...>

И вечный бой! Покой нам только снится.
Сквозь кровь и пыль...

<...>

Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!

Чувство личного участия в истории обусловило особый характер лирического воплощения темы Родины в поэзии Блока тех лет. Тема России постоянно, незримо, непосредственно или в подтексте присутствует во всех стихах поэта. Недаром на одном из поэтических вечеров, когда Блок читал свои стихи и публика требовала прочесть о России, поэт сказал, что «это все — о России».

Образ Родины — матери, тоскующей жены, невесты — наделен поэтом человеческими, «портретными» штрихами («шопотливые тихие речи, запыхавшие щеки твои...»). В истории Родины Блок усматривает проявление героической воли к будущему. Если М. Волошин видит Россию «смирной и бедной, // верной своей судьбе», «побежденной, поруганной и в пыли», «в лике рабьем» («Россия», 1915), то для Блока Россия — воительница, готовящаяся к битвам, очищению от скверны «страшного мира», «Россия — буря».

Тема народа, исторических судеб России органически сливается в творчестве поэта с темой революции. Но идейно-творческое развитие Блока тех лет нельзя трактовать только как подъем; путь поэта от отвлеченного к конкретному, от уединенного к общенародному, как пишет Д. Е. Максимов, сопровождался «задержками, отклонениями, возвратами»¹⁹⁵. Основное направление философско-эстетического развития Блока — в стремлении охватить мир в целом. Романтическая мечта поэта обращена теперь к реальной исторической действительности. Романтизм Блока становится активным. Изменяется и облик лирического героя блоковской поэзии. Это не жрец, не теург, а человек своего времени, в противоречиях сознания которого отражается неразрывная связь личного с общим, дух эпохи. В эти годы в одном, может быть, из

¹⁹⁴ Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. С. 132.

¹⁹⁵ Там же. С. 135.

самых проникновенных своих стихотворений Блок раскрыл глубоко обобщающее значение образа лирического героя:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы — дети страшных лет России —
Забуть не в силах ничего.

Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.

(«Рожденные в года глухие...»)

Такой характер восприятия мира и себя в мире с наибольшей очевидностью проявился в стихах Блока о России

Изменялась и общая стилевая тональность поэзии Блока. Обращение к темам русской истории и современности определило новое понимание поэтом традиций классической поэзии — Пушкина, Лермонтова, Тютчева. Большое влияние на Блока оказывает гражданская патетика творчества Некрасова.

Устремленность к реальной жизни обостряет интерес Блока к эпосу и драме. В 1910 г. он начинает работать над поэмой «Возмездие». По замыслу она должна была состоять из четырех глав с прологом и эпилогом. Поэма осталась незаконченной (последние наброски ее относятся к 1921 г.). Из задуманного были написаны пролог, первая глава, вступление к главе второй и часть третьей главы. Первоначальный замысел поэмы был связан со смертью отца поэта и носил явно автобиографический характер. Но с течением времени тема индивидуальной судьбы становится темой рода, сменяющих друг друга поколений. Основная проблема поэмы — отношения личности и общества, связи человеческой судьбы с судьбой народной, народных судеб с судьбами революции. В «Возмездии» в полную силу зазвучала и тема отношений народа и интеллигенции, интеллигенции и революции. Позднее Блок скажет, что поэма была «полной революционных предчувствий»¹⁹⁶. «Возмездие» — одно из наивысших достижений Блока, в ней раскрывается идейная проблематика всего его творчества.

Каждая глава поэмы, рассказывающая о судьбах рода, должна была, по замыслу поэта, обрамляться «описанием событий мирового значения». Блок создал широкий фон исторического движения жизни Европы и России, на котором разворачивались картины русской жизни конца XIX и начала XX в.

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!

Но

Двадцатый век... Еще бездомней.
Еще страшнее жизни мгла...

Блок говорит об антигуманном характере буржуазной цивилизации, теорий буржуазного прогресса, их неприемлемости.

Перед читателем поэмы проходят петербургские сходки, предстают многие реальные фигуры того времени: народовольцы, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Перовская. Поэт описывает настроения тех лет, когда

Победоносцев над Россией
Простер совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи,
А только — тень огромных крыл...

¹⁹⁶ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 295.

Блок хотел рассказать и о событиях 9-го января, о баррикадах 1905 г. Последний отпрыск рода — сын — должен был, по замыслу поэта, погибнуть на революционной баррикаде. В эпилоге, как писал Блок в предисловии к поэме, молодая мать качает младенца и он начинает повторять по складам вслед за матерью: «И я пойду навстречу солдатам... И я брошусь на их штыки... И за тебя, моя свобода, взойду на черный эшафот»¹⁹⁷. Именно ему и предназначено совершить возмездие над историей. Так решалась Блоком проблема развития человеческой личности и ее отношения к истории.

В том же предисловии к поэме тему произведения Блок определил так: «Тема заключается в том, как развиваются звенья единой цепи рода. Отдельные отпрыски всякого рода развиваются до положенного им предела и затем вновь поглощаются окружающей мировой средой; но в каждом отпрыске зреет и отлагается нечто новое и нечто более острое, ценою бесконечных потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д.»¹⁹⁸. Там же Блок сформулировал и основную идею «Возмездия»: «...род, испытывавший на себе возмездие истории, среды, эпохи, — начинает в свою очередь творить возмездие; последний первенец... он готов ухватиться своей человеческой ручонкой за колесо, которым движется история человечества»¹⁹⁹.

Судьбу отца, собственную судьбу Блок стремился понять исторически. Он говорил о разложении дворянской культуры, о распаде своей социальной среды, оторванности ее от народной жизни. Трагически звучит в поэме автобиографическая тема, но этот трагизм снимается предчувствием «жизни иной», которую возродят юность и свобода. В этом основном пафосе пролог поэмы перекликается со стихами Блока о Родине и «Ямбами»:

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.

<...>

Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

Историко-социальный пафос поэмы, устойчивый интерес Блока к эпосу, обозначившиеся новые эстетические установки поэта, тяготение его к классической, прежде всего пушкинской традиции (в обобщенных характеристиках эпохи, системе лирико-философских отступлений, ямбической форме стиха) — все это привело к резкому разрыву Блока с литературным окружением. «Возмездие» было прямым вызовом эстетике и поэтике символизма²⁰⁰.

В эти годы Блок создает и самое, может быть, значительное свое драматическое произведение — пьесу «Роза и Крест» (1913). Это принципиально новое явление в его творчестве. Произведение представляет собой решительную попытку Блока-драматурга выйти за пределы «лирики», преодолеть художественные абстракции символистского театра. Пьеса построена на историческом материале, действие ее происходит в Лангедоке и Бретани в XIII в. Несмотря на символический смысл образов («Роза» — символ любви, радости, «Крест» — самоотречения и страдания), характерное для символистского театра пересечение двух планов — мечты и действительности, двухплановую композицию (историческо-бытовая Франция и легенды Бретани), «Роза и Крест» резко отлична по своему стилю от ранних лирических драм Блока.

¹⁹⁷ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. С. 299.

¹⁹⁸ Там же. С. 297.

¹⁹⁹ Там же. С. 298.

²⁰⁰ Орлов Вл. Александр Блок. С. 195.

В дневниковых записях 1912 г. Блок четко отграничивает себя от мистиков и мистики, символистов «соловьевского» направления. 18 марта он записал: «Реальности надо нам, страшнее мистики нет ничего на свете»; 11 октября — о «модернистах»: «...я боюсь, что у них *нет стержня*, а только талантливые завитки вокруг пустоты».

В основе новой драмы Блока — внимание к исторической «реальности». Стремление к реальной правде распространяется и на лирические элементы пьесы. В драме — запутанная любовная интрига, частая смена декораций, разнообразие сценические приемы, наполняющие пьесу движением и красками. В смешении бытового и возвышенного, веселого и грустного, чередовании лирических монологов и прозаического диалога Блок стремился следовать драматургической технике Шекспира, творчеством которого он в это время увлекался. В отличие от лирических драм, в которых все происходящее на сцене выражало состояние души одного человека, в пьесе представлено многообразие жизненных коллизий. Но, несмотря на стремление Блока к «реальности», «Роза и Крест» остается произведением романтической драматургии.

Пьеса — о трагической судьбе «неудачника», «...тоскующего о счастье и навсегда преданного высокой мечте о нем». Таким был задуман Блоком образ Бертрана — центрального героя драмы. Трагическая судьба героя — столкновение мира мечты и мира действительности. В этом смысле драма была глубоко современна; в ней, на историческом материале, вновь разрабатывалась блоковская тема трагедии человека, переживающего разлад между высоким романтическим представлением о человеке и действительностью.

Работая над пьесой, Блок все время размышляет об отношениях искусства и действительности, о связи искусства и нравственности. 23 февраля 1913 г. в «Записные книжки» он заносит очень характерную для тогдашних его настроений мысль: «Искусство связано с нравственностью. Это и есть «фраза», проникающая произведение («Розу и Крест», так думаю иногда я)».

Это ощущение гражданского долга искусства, устремленного к живой жизни, становится и лейтмотивом цикла стихов «Ямь», который открывается известным стихотворением поэта 1914 г.:

О, я хочу безумно жить:
Всё сущее — увсечевить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

(«О, я хочу безумно жить...»)

Война 1914 г. еще более обострила сложившуюся отчужденность Блока от его символистской среды. Войну он встретил сдержанно, а вскоре резко выступил против нее. Блок сближается с Горьким, участвует в журнале «Летопись», занимавшем антивоенную позицию. Представление о войне как огромной социальной катастрофе обострило у Блока чувство близящейся революции.

Идут века, шумит война,
Встает мятеж, горят деревни,
А ты всё та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней. —
Доколе матери тужить?
Доколе коршуну кружить!

(«Коршун», 1916)

Но отношение к революции у поэта остается двойственным и противоречивым. Он думает о ней прежде всего как о наступающем отмщении старому миру. Этими мыслями пронизаны стихотворения «Тропами тайными, ночными...», «В огне и холоде тревог...». Сочувственное ожидание революции по-

стоянно сопровождает тревожная мысль поэта о том, что катастрофа может уничтожить искусство, что возмездие падет и на него.

Февральскую революцию Блок воспринял вначале с надеждой — как начало всемирно-исторических событий. Но вскоре, уловив антинародность «всего кадетского», с тревогой и неприязнью он пишет об активизации антиреволюционных сил.

Октябрьская революция окрылила поэта. «Произошло то, — пишет он матери, — чего никто еще оценить не может, ибо таких масштабов история еще не знала. Не произойти не могло, случиться могло только в России»²⁰¹. Понимание мировой масштабности события, исторически предначертанного, и отразилось в поэме «Двенадцать» — гениальном отклике поэта на революцию.

После Октября Блок сразу, без сомнений определил свою общественную позицию — стал на сторону Советской власти, народа. Настроение его в те месяцы описывает М. А. Бекетова — тетка и биограф поэта. Поэт «прислушивался к той «музыке революции», к тому шуму от падения старого мира, который непрестанно раздавался у него в ушах». Этот подъем духа, это радостное напряжение достигло высшей точки в то время, когда писались знаменитая поэма «Двенадцать» (январь 1918) и «Скифы»²⁰². С предельной ясностью свое отношение к революции Блок выразил в статье «Интеллигенция и Революция», написанной в том же январе 1918 г.: «Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью». Статья заканчивалась призывом поэта: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию».

С открытым сердцем приняв революцию, уловив ее великое историческое значение, Блок еще довольно смутно представлял себе конкретно-исторический смысл ее. Ее созидательные силы и цели были ему неясны. Свое понимание отношений революции и культуры, революции и искусства Блок изложил в статье «Крушение гуманизма» (1919). Он писал о целостном, «музыкальном» восприятии жизни, понимая под «музыкой» творческое начало бытия, его «первооснову», внутреннюю сущность исторического развития. С эпохи Возрождения, когда наступила великая «музыкальная» эпоха гуманизма, в которой человек чувствовал свое единство со всем миром, природой и человечеством, началось падение гуманистической культуры. В эпоху господства буржуа такое восприятие мира было утрачено, человек отделился от музыки «мирового оркестра» жизни. Носителем «духа музыки» остался лишь народ, не затронутый духом «безмузыкальной» буржуазной цивилизации; в современном движении масс, писал Блок, есть освобождение мирового «духа музыки». В революционных взрывах эпохи «вихрей и бурь» создается, по Блоку, новый мир, новый тип человека, возрожденного к целостной жизни. На служение ему должно быть поставлено и искусство. Именно в этом заключался для поэта смысл Октябрьской революции. В статье сказались блоковская концепция истории, характерная для него подмена общественно-исторических категорий понятиями «музыка», «стихия», абстрактное противопоставление культуры и цивилизации. Но существенно в характеристике отношений Блока к Октябрьской революции и народу, ее свершившему, то, что поэт был убежден в закономерности гибели старого мира и справедливости наступившего «возмездия», в том, что революция духовно освободит человека — возродит культуру, новое искусство.

Те же противоречия явно характерны и для поэмы «Двенадцать», но не в них существо произведения. Заканчивая «Двенадцать», 29 января Блок запи-

²⁰¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 479.

²⁰² См.: Бекетова М. А. Александр Блок. Пг., 1922. С. 256—257.

сал: «Страшный шум», возрастающий во мне и вокруг... Сегодня я — гений». В сознании Блока гений — всегда народен. Создавая поэму, он ощутил народность своего произведения, интуитивно понял нужность его для революции. При всей противоречивости блоковской революционности основной пафос поэмы — утверждение величия и всемирно-исторического значения происходящих событий — был близок революции и революционному народу.

Поэмой завершается творческий путь Блока — художника-романтика, всегда искренне верившего в то, что жизнь прекрасна. Поэма явилась крупнейшим произведением новой, советской поэзии; поэтика ее оказала воздействие на многих поэтов советской эпохи.

Одновременно с поэмой «Двенадцать» Блок создает стихотворение «Скифы», в котором страстно обличает империалистический мир, собирающий силы для крестового похода против молодой Советской России. Поэт обращается к народам мира с революционным призывом:

В последний раз — опомнись, старый мир!
На братский пир труда и мира,
В последний раз на светлый братский пир
Сзывает варварская лира!

В послереволюционные годы Блок отдает все силы публицистике и критике, пишет очерки, лирические статьи, историко-философские работы, рецензии.

В статье «Без божества, без вдохновенья» поэт высказывает свое отношение ко всякому модернизму, пишет об окончательном обнищании духа декадентского искусства, выступает против эпигонов декадентства в советской литературе. Его общественно-литературная позиция высокогражданственна.

В начале 1919 г., подготавливая четыре томика своих произведений к новому изданию, Блок записал в дневнике: «Вот — я — до 1917 года, путь среди революций; *верный* путь». Оценивая свой творческий и жизненный путь как путь к революции, к народу, Блок и назвал его единственно верным.

I

**СБОРНИКЪ
ПРОЛЕТАРСКИХЪ
ПИСАТЕЛЕЙ**

съ предисловіемъ
МАКСИМА ГОРЬКАГО

ИЗДА... ПРИБОЙ"СПБ.1914



ЛИТЕРАТУРА ПРЕДОКтябрьского десятилетия

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕЧЕНИЯ 1908—1910 гг.

Поражение революции 1905—1907 гг. обнажило соотношение классовых сил в политической и идеологической жизни страны. Размежевание идейных направлений в общественной мысли и искусстве четко определялось той или иной оценкой уроков революции и ее движущих сил. Выявившаяся перспектива перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую, руководящая роль пролетариата в революционной борьбе вызвали неизбежный отход русского либерального «образованного общества» от демократии. Либеральные литераторы и публицисты начали решительно и откровенно пересматривать традиции русской прогрессивной общественной мысли. Бывшие «легальные марксисты», отступая от основ материалистической философии, стали ревизовать марксизм. Предпринимаются попытки «синтезировать» общественное и религиозное движение. Вместе с богословами и деятелями церкви либеральные философы и публицисты обсуждают вопросы общественной и духовной жизни страны. В этих кругах широкий отклик находит высказанная в 1905 г. мысль Мережковского о том, что «только религиозная общественность спасет Россию».

Обостряется интерес к философии и этике Ницше, тенденциозно трактуемые моралистические идеи Толстого и Достоевского приводятся для обоснования беспочвенности и бесперспективности социальных устремлений и усилий человека.

В годы реакции не только до конца выявляется политическая и идеологическая реакционность русского либерализма, но и с полной очевидностью обнаруживается идейная неустойчивость мелкобуржуазного демократизма. Произошло размежевание и среди «знаниевцев». Оказалось, что и в их круге представления о целях революции и путях преобразования общества были крайне неоднородными, более того — принципиально отличными от социалистических идеалов Горького. В творчестве ряда писателей начали проявляться настроения общественного пессимизма, сомнение в перспективах социальной революции (Л. Андреев, Е. Чириков, С. Юшкевич, Д. Айзман, отчасти — А. Куприн, В. Вересаев). Как противовес горьковским сборникам «Знание» возникают сборники М. Арцыбашева «Жизнь». Арцыбашев начинает издавать литературный альманах «Земля». Л. Андреев организует издательство «Шиповник», в котором сотрудничает с Ф. Сологубом и символистами мистического направления. Эти издательства, издания, альманахи были очень симптоматичны для реакционных лет. При частных различиях в эстетических установках общественная программа их была единой: отказ от революции,

бегство от демократии. Характеризуя эту литературу, Горький писал, что в ней «все заслуги подвергнуты сомнению, осмеяны, втоптаны в грязь, вчерашние герои сегодня судимы, как подлцы, вчерашняя вера рассматривается, как пошлость, вчерашняя творческая работа сочтена ошибкой»¹. Именно такими настроениями были проникнуты произведения Д. Айзмана («Любовь»), М. Арцыбашева («Миллионь»), В. Муйжеля («Грех»), А. Куприна («Морская болезнь»), вошедшие в арцыбашевский сборник «Жизнь», который Горький в письме к Айзмону назвал книгой «грязной», разорвавшей все связи с гуманистическими традициями русской литературы².

За отречением от революции и демократических идеалов прошлого последовало сомнение в творческих возможностях человека, который, как начинает утверждать М. Арцыбашев, «подл по своей природе». Эволюция социальных и нравственных идей этого писателя очень показательна для судеб мелкобуржуазного радикализма, который в «суете смены идей» пошел на службу мещанской реакции. В годы реакции Арцыбашев решительно разорвал с бывшим радикализмом, его оппозиция мещанству приобретает характер оппозиции человеку как социальному явлению. Общественная и этическая программа Арцыбашева отчетливо выразилась в его романе «Санин» (1907), который отразил типические черты распада социального и нравственного сознания в среде буржуазной интеллигенции. Философский принцип Санина — героя романа — крайний индивидуализм, утверждение «собственной свободной индивидуальной жизни», не ограниченной никакими социальными или нравственными обязательствами. Для него жизнь — «это... ощущения приятного и неприятного»; в сознании Санина нет ни идеи будущего, ни идеи прогресса, все замыкается в «правде» индивидуального бытия. О реакционности этой эгоистической этики героев Арцыбашева В. Воровский писал, что они «обязательному альтруизму предшествовавших поколений противопоставили «естественный» эгоизм; их социализму — индивидуализм; их понятию долга — свободу личности; их идее общественного блага — личное счастье. В этой атмосфере реакции против служения обездоленным классам возникли те взгляды, запросы, понятия, которые положены в основу санинского типа»³.

По мысли Воровского, это литературное явление прямо связано с общественной реакцией. В статье «О «буржуазности» модернистов» он писал: «Литературная реакция умеет только вторить... общественной реакции»⁴. Горький в статье «Разрушение личности» говорил, что подобные настроения есть выражение общего похода против демократии и демократической идеологии. А оценивая реакционное социальное воздействие подобных идей, он тогда же сказал, что «реакция потому еще так дика и мрачна, что ей удалось выделить из среды демократической интеллигенции известную группу и создать из этой группы «внутреннего врага» демократии, врага, цель которого отвлечь как можно больше живых энергий в сторону от строения новой жизни»⁵.

Суждение Л. Толстого о романе Арцыбашева и о его отрицательном значении для общества было таким же резким и определенным. «Хотя и хотел в душе пожалеть автора, — писал Толстой, — но никак не мог подавить недоброго чувства к нему за то зло, которое он сделал многим людям... Нет ни чувства (сознания) истинного, ни истинного ума, так что нет описания ни одного истинного человеческого чувства, а описываются только самые низменные, животные побуждения...»⁶

¹ Горький М. Статьи. 1905—1916. Пг., 1918. С. 137.

² См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 61.

³ Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 252.

⁴ Там же. С. 195.

⁵ Горький М. Статьи. 1905—1916. С. 134.

⁶ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 90 т. Т. 78. С. 58—59.

Арцыбашеву был близок общей направленностью творчества В. Винниченко — один из активных авторов «Земли». В своих повестях и романах («На весах жизни», «Заветы отцов» и др.) он, по словам Горького, старался снять с русского революционера все нравственные и романтические покровы. Это тоже были выступления против «людей 1905 года». Отзыв В. И. Ленина о романе Винниченко «Заветы отцов» до конца вскрывает идейное содержание и социальное значение подобной литературы. «Вот ахинея и глупость! — писал В. И. Ленин. — Соединить вместе побольше всяких «ужасов», собрать воедино и «порок», и «сифилис», и романическое злодейство с вымогательством денег за тайну, (...) Поодиночке бывает, конечно, в жизни все то из «ужасов», что описывает Винниченко. Но соединить их все вместе и *таким* образом — значит, *малевать* ужасы, пугать и свое воображение и читателя, «забывать» себя и его»⁷.

В свое время реакционная критика (и некоторые критики, примыкавшие к марксизму, например П. Коган) пытались выдать творческий метод этих писателей за «обновленный» жизнеутверждающий реализм. Пытались обосновать возникновение в литературе нового идейно-эстетического течения, которое определялось как «неонатурализм». На самом деле «неонатурализм» арцыбашевского типа не имел ничего общего с реализмом. Литература этого течения близка литературе декаданса. Недаром Арцыбашев говорил о Мережковском и «его группе» как об единственной подлинной творческой силе в искусстве. Внешне оставаясь в рамках жизнеподобия, писатели-«неонатуралисты», по существу, отходили от действительности, общественных проблем времени, погружаясь в сферу «инстинктов жизни». Детально описывая подробности физической жизни человека, они уходили от типического в изображении жизненных явлений. Их «реализм» представлял собой лишь подделку под реалистический метод. «Неонатуралисты» не создали своей идейно-эстетической программы, хотя попытки обосновать некоторые ее положения были предприняты Арцыбашевым в «Записках писателя» (1906—1911). Единственным и вечным законом жизни он признавал только борьбу за существование. Мечта о лучшем будущем объявлялась иллюзией, всякие социальные устремления человека — беспочвенными. Горьковскому Человеку с большой буквы противопоставлялся человек-зверь и человек-раб. Такой взгляд на мир и человека определил и основные эстетические позиции писателей этого течения: обостренный интерес к биологической стороне жизни человека, ее деталям, смакование изломов человеческой морали и психики. По идейным и творческим установкам «неонатурализм» был враждебен и социалистическому, и критическому реализму.

Настроения идейного ренегатства «после битвы» проявились в это время и в декадентской литературе, и в творчестве писателей, декларировавших свою внепартийную, внеклассовую позицию. Ф. Сологуб сочиняет романы, в которых клеветническое изображение революции и революционеров сочетается с картинами нравственных и духовных извращений, причем герои непременно бывшие революционеры. З. Гиппиус, рисуя в романе «Чертова кукла» (1911) послереволюционную русскую действительность, утверждает, что всякое стремление к социальному преобращению мира — миф, выдумка, вымысел больного воображения, за которые цепляются раздавленные историей неврастеники и провокаторы. А. М. Ремизов в романе «Пруд» (1908), написанном в характерном для него импрессионистическом стиле, перемежает изображение революционной реальности с декадентской фантастикой. В героях же, стремящихся переделать жизнь, он видит нелепых, неискренних чудаков, фантазеров, фанатиков, мечты которых оторваны от интересов народа и самой жизни.

⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 48. С. 294—295.

Для периода реакции стала характерной широкая популярность «развлекательной» беллетристики, откровенно шедшей навстречу общественным и эстетическим запросам мещанства. В эти годы приобрела широкую известность А. А. Вербицкая — автор шеститомного романа «Ключи счастья» (1909—1913). В мелодраматических сюжетах ее произведений из «светской жизни» с пряно-красивыми описаниями интимных переживаний героев тоже действуют бывшие «революционеры», проповедующие после разочарования в социальных идеалах принципы «свободной», «санинской» любви. Это индивидуалисты, «великолепные хищники».

Нигилистические, анархо-индивидуалистические настроения, проявившиеся в литературе, отразили общие процессы развития буржуазной общественной и философской мысли того времени. Свое философское обоснование и оправдание они нашли в работах идеологов политической и идейной реакции — Л. Шестова (Шварцмана) и В. Розанова. Л. Шестов в 1903 г. опубликовал книгу «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)» (популярную в годы реакции), в которой, отвергая всякие связи художественного произведения с объективной действительностью, говорил о творчестве лишь как о форме самовыражения писателя. Отождествляя Достоевского с его героями, он выдавал анархистское своеволие «человека из подполья» за выражение закономерного разрыва зрелого Достоевского с социальными идеалами молодости. Произвольно трактуя Достоевского, Шестов навязывал ему проповедь идеи бесцельности и бессмысленности социальных устремлений человека, бесцельности и хаотичности самой жизни. Всеобщее счастье в будущем казалось ему наивной и несбыточной иллюзией. Познать мир, по Шестову, человеческий разум вообще не в силах. Причем отвергается не только разум, научное познание, но и мораль, все научные и моральные ценности человечества. В работах Шестова развивалась и очень характерная для того времени идея о преодолении «узости» рационального взгляда на отношения жизни и смерти. Если все земное ограничено, а сама жизнь, по Шестову, хаотична и лишена закономерности, то, естественно, вера в разум, социальный прогресс, будущее выступает как категория мещански ограниченного понимания мира. Эту свою идею, цинически перефразировав Пушкина, Шестов выразил в словах: «Да скроется солнце, да здравствует тьма!» «Он зовет «слагать гимны уродству, разрушению, безобразию, хаосу, тьме». «В этой отчетливой формуле «интеллигентского анархизма или нигилизма» — целая программа отрицания. Она как бы освещает целую цепь явлений социальной и духовной жизни России с начала XX века — осмеяние традиций реализма и утверждение полного субъективизма и произвола в искусстве, эстетизацию патологических состояний, гипертрофию сексуальных проблем, воинствующую аполитичность»⁸.

Идеологом реакции и литературного распада того времени стал и В. Розанов — критик, публицист, претендовавший на роль философа и мыслителя. В его сочинениях выразилось свойственное буржуазной литературе тех лет обостренное внимание к «философии пола», «проблеме пола» и стремление объяснить развитие социальной жизни «инстинктивными движениями» человека. В статье «Еще о «карамазовщине» Горький назвал Розанова носителем «карамазовщины», подвизавшимся «на поприще цинизма». Лейтмотивом философских и литературно-критических работ Розанова стал антидемократизм. Уже в начале века вслед за откровенным консерваторм К. Леонтьевым он призывал власти к подавлению любых попыток сопротивления народа существующему социальному порядку жизни, выступал против гуманистических традиций русской общественной мысли, с позиций воинствующего индивидуализма отвергал всякие нравственные обязательства интеллигенции перед народом. Свое общественное и нравственное кредо Розанов выразил в извест-

⁸ Новиков А. И. Нигилизм и нигилисты. Л., 1972. С. 139.

ной формуле: «Есмь я одинок, больше никого нет». Откровенная реакционность общественных взглядов Розанова и его «философии пола» шокировала в свое время даже крайне правых литераторов и критиков. Логическим завершением политических и идейных взглядов Розанова было непримиримо-враждебное отношение к революционному пролетариату и Октябрьской революции. В конце 1917 — начале 1918 г. он написал свою «итоговую» книгу, свое «откровение» — «Апокалипсис нашего времени». Юродствуя в роли пророка и летописца, Розанов говорил о пролетарской революции как о крушении человеческого существования вообще. Возвещая «последние дни» России, он видел в стране только «ночь, небытие, могилу». Так определенно и однозначно завершились его общественные и идеологические «искания».

Характерным проявлением общественной, философской и литературной реакции, подлинным ее «знаменем» стали «Вехи» (1909) — сборник «статей о русской интеллигенции», написанных Н. А. Бердяевым, А. С. Изгоевым, П. Б. Струве, М. О. Гершензоном и другими ренегатами. Авторы сборника отрекались не только от революции, но и от демократии вообще, от материалистического понимания мира и истории, стремились «со всей решительностью и во всей полноте восстановить религиозное миросозерцание»⁹. Это была одна из самых реакционных книг в русской литературе того времени, — «энциклопедия либерального ренегатства», по словам В. И. Ленина. «Вехи», — писал В. И. Ленин, — крупнейшие вехи на пути *полнейшего разрыва* русского кадетизма и русского либерализма вообще с русским освободительным движением, со всеми его основными задачами, со всеми его коренными традициями»¹⁰. Авторы сборника, противопоставив интеллигенцию народу, писали о коренных различиях их социальных и духовных устремлений. В статье «Творческое самосознание» М. Гершензон отмечал: «...нам не только нельзя мечтать о слиянии с народом, — бояться его мы должны пуще всех казней власти и благословлять эту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас от ярости народной...» Н. Бердяев утверждал, что оценка общественных явлений с позиций народа, пролетариата есть отрицание всех ценностей духовной жизни. С. Франк обвинял интеллигенцию (имея в виду русскую революционно-демократическую интеллигенцию) в разрушении религиозно-нравственных устоев жизни. Русские революционные демократы, служившие народному делу, объявлялись чуждыми народу и русскому национальному самосознанию. Лейтмотивом всех статей сборника была мысль, что народ, пролетариат не способен к культурному строительству. С этой точки зрения рассматривались и история России, и пути развития русской культуры и искусства. Обращаясь к наследству русской классической культуры, «вехисты» искажали идейный облик передовых русских литераторов — Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Герцена, сожалели, что идея «чистого искусства» не господствовала в России; ими развивалась мысль, высказанная Бердяевым еще в 1905 г. в статье «Революция и культура»: «У нас не только не было той великой культуры, что красила старую Европу, но и никакой культурной атмосферы, никаких культурных традиций не было». Отрицая демократические традиции национальной культуры, авторы «Вех» яростно выступили и против М. Горького, наследовавшего эти традиции и выразившего в своем творчестве социалистические тенденции революции.

Реакционные основы идеалистических философских теорий, получивших к тому времени столь широкое распространение, В. И. Ленин подверг сокрушительной критике в работе «Материализм и эмпириокритицизм» (1909). Борясь с «вехизмом» во всех его проявлениях, В. И. Ленин подчеркивал огромное значение для пролетарского освободительного движения традиций

⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 168—169.

¹⁰ Там же. С. 168.

русской революционной демократии, роль революционных демократов в развитии материалистической философии. Работа В. И. Ленина наносила решительный удар по всем философским, моральным, эстетическим концепциям декаданса. Особое значение имели выступления В. И. Ленина против различных попыток «освятить» общественное движение модернизированной религией, против всяческого богоискательства, богостроительства как явлений крайне реакционных, направленных против демократической идеологии.

Но неправильно было бы считать 1908—1910-е годы только периодом литературного распада. В это время зрела и развивалась, опираясь на ленинские методологические принципы, марксистская критическая мысль. В своих статьях о Л. Толстом В. И. Ленин защитил его великое наследие от опошления и извращения либералами и другими противниками революции. Ленин показал, что противоречия во взглядах Толстого не случайность, а правдивое отражение противоречий переломной эпохи, что мировое значение Толстого отразило мировое значение первой российской революции, мощь революционного подъема многомиллионных крестьянских масс. Ленин показал, что в отношении к наследию Толстого ярко проявилась борьба политических течений. В свете ленинских оценок направления этой борьбы, отразившейся в истории литературы того времени, вырисовывались с предельной четкостью. С одной стороны — революционная идеология, с другой — идеологическая реакция.

В произведениях М. Горького, А. Серафимовича, крестьянских писателей, пролетарских поэтов, убежденных, что настроения упадка — явление временное и для русской литературы неорганичное, были живы и развивались традиции гражданского идейного искусства. Они видели социальное призвание литературы в том, чтобы звать не к смерти, а к жизни, стремились воспитывать молодую русскую демократию в духе высоких гуманистических идеалов. Активную и последовательную борьбу с буржуазной идеологией, со всеми видами литературного разложения ведет в это время М. Горький. Пролетарский писатель постоянно подчеркивает великое социальное и культурное значение революции. «Русская революция, — писал он в одной из публицистических статей, — была актом великого культурного значения, ее нельзя сводить к болезненным явлениям, как это делают у нас «гасители духа»...»¹¹ Изжив под влиянием ленинской критики «богостроительские» увлечения, проявившиеся в «Исповеди», Горький в 1909 г. пишет повесть «Лето», которая развивает тему романа «Мать». Это произведение о новых животворных силах, зреющих в русской деревне, разбуженной революцией.

Вопрос о судьбах русской деревни, судьбах народных, русском национальном характере приобретает в годы реакции первостепенное общественно-политическое значение. Ответы на него были связаны с той или иной оценкой перспектив революционного развития страны. В противовес «вехистской» беллетристике, пытавшейся изобразить народ как социальную силу, в которой революция разбудила только темные инстинкты, а деревню — пребывающей в традиционной темноте и запустении, Горький, Серафимович, крестьянские писатели, расцвет творчества которых приходится именно на эти годы, показывают революционное обновление села. Крестьянские писатели, устами которых заговорила многомиллионная масса народа, сурово и правдиво изображают процессы деревенской жизни 900-х годов. В их творчестве, однако, отразились и черты крестьянской психологии, о которых писал В. И. Ленин в работах о Л. Толстом. Наиболее самобытными писателями этого течения были С. Подъячев и И. Вольнов; их произведения высоко ценил Горький.

С. П. Подъячев (1866—1934) вошел в литературу в начале века. Как сказал В. Г. Короленко, он был писателем «ярким, сильным, необычайно прав-

¹¹ Горький М. Статьи. 1905—1916. С. 92.

дивым», мастером рассказа из народной жизни. Жизнь Подъячева до Октября, по собственному его выражению, была «сплошной мукой». Писатель много скитался в поисках заработка по селам средней России, одно время был даже послушником в «пустыни», где увидел всю грязь и бессердечие монастырской жизни. Выдержав этот суровый жизненный экзамен, он рассказал «о жизни деревенской много такого, чего другие не могли рассказать»¹².

Литературная известность пришла к Подъячеву поздно, после многих и безуспешных попыток найти идейную и творческую поддержку. Имя Подъячева становится известным в «большой литературе» в 1902 г., когда в «Русском богатстве» появляется его повесть «Мытарства». Развивая реалистические традиции шестидесятников — Левитова, Слепцова, Г. Успенского, — писатель рассказывает о страшной судьбе русских людей, сброшенных условиями жизни на самое ее «дно». Героем повести был, по выражению самого Подъячева, «забитый, обездоленный люд... Ивановых, Сидоровых, Столбовых... жизнь которых закидана грязью, залита сивухой». Вскоре появилась другая повесть — «По этапу» (1903). Обе повести носили отчетливо выраженный автобиографический характер. Но значение произведений далеко выходило за рамки описаний личной судьбы писателя. Это было обличение всей общественной системы царской России. Более того, Подъячев сумел показать, как растет в простом русском человеке стремление к справедливости, свободе, красоте. Горький ставил повесть «Мытарства» в один ряд с лучшими произведениями автобиографического жанра писателей-демократов второй половины XIX в.

В 900-е годы Подъячев много пишет о духовной опустошенности, об атмосфере морального разложения монастырей, их обитателей, осуждает идею непротivления, призывы к смирению. В произведениях этой темы реализм автора заострен до сатиры. Правда деревенской жизни выглядела под пером Подъячева суровой и страшной. Но не в этом был основной пафос его творчества. В утверждении неиссякаемых творческих сил народа видел писатель вою основную задачу. Послереволюционная реакция не сломила Подъячева, он продолжал страстно верить в светлое будущее.

Рассказы Подъячева этого периода посвящены главным образом деревне. Но в них появились уже новые герои, отразились новые конфликты. В повести «Забутые» (1909) выступает «забастовщик», «вольнодумец», ищущий свободы для всех. Деревенские рассказы Подъячева тематически перекликаются с рассказами Серафимовича о крепнущих связях новой деревни с городом, хотя в них нет еще, как у Серафимовича, ярко выраженной социалистической тенденции. С ростом мастерства писателя повести его отличает определенность характеров, композиционная стройность. Сатирическую заостренность приобретает в творчестве Подъячева обличение деревенских хищников, мелких хозяйчиков, наживающихся на народном горе («Карьера Захара Федорыча Дрыкалина», 1915).

Во время империалистической войны писатель сближается с революционными рабочими, с большевиками и занимает решительную пораженческую позицию. Лейтмотивом его творчества этого периода была вера в светлое будущее народа, несмотря на бедствия, разорение, нищету, которые принесла стране война. В повести «За грибами, за ягодками» (1916) Подъячев отмечал: «Уже чуялось что-то особенное в вспышках новых разговоров, в настороженном молчании, в резких ответах городскому гостю-дачнику... скоро конец должен быть». Свои рассказы Подъячев писал, следуя непосредственно событиям жизни, но логика отбора фактов, авторская оценка их вели читателя к революционным выводам. Знание деревни, русского народного языка, ориентация на традиции народного творчества, широкое использова-

¹² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 242.

ние «сказовой» манеры, юмор, доходящий до саркастического обличения врагов, — характерные черты стиля дооктябрьского творчества Подъячева.

После Октября жизнь писателя потекла, по его собственным словам, «по другому, бурному и радостному» руслу. В 1929—1932 гг. он, по совету Горького, пишет автобиографическую повесть «Моя жизнь», которую задумал еще до революции. В ней чувствуется непосредственное воздействие горьковских традиций. Это рассказ и о личной судьбе писателя и о судьбе целой эпохи.

Таким же сложным и трудным был жизненный путь *И. Вольнова* (*И. Е. Владимировна*, 1885—1931). Не раз он был арестован и сослан в ссылку за участие в революционном движении.

В 1910 г. на Капри Вольнов встретился с Горьким, познакомился с Андреевым, Буниным и другими видными русскими писателями. По совету Горького, Вольнов начал писать автобиографическую трилогию «Повесть о днях моей жизни» (1912—1913). Это лучшее произведение писателя. В трилогии рассказывается о суровой, трудной жизни русской деревни; события предреволюционных и революционных лет раскрыты через восприятие деревенского мальчика Вани Володимирова. Во второй части трилогии («Отрочество») Ваня — среди людей «самого разного достатка», разной социальной психологии. Вольнов показывает глубочайшее расслоение деревни, предельное обострение в ней классовых противоречий. В третьей части («Юность») на первом плане новые люди деревни, революционно настроенные крестьяне, которые образуют свой комитет, проводят сходки, «хлопочут насчет земли»; они связаны с городскими революционерами. Иван учится у мужиков и учит их сам; он видит цель своей жизни в служении людям. На этом пути все более и более укрепляются вера его в человека и ненависть к любому угнетению. В трилогии «Повесть о днях моей жизни» очевидны горьковское влияние (в эти годы Горький писал свою автобиографию) и отзвуки тех споров о деревне, ее людях, ее будущем, которые Вольнов вел на Капри, не соглашаясь с бунинской трактовкой деревенской темы.

Как и в автобиографической повести Подъячева, в трилогии Вольнова, в художественном отношении, конечно, не идущей в сравнение с горьковской, через восприятие человека из народа раскрывались типические обстоятельства русской жизни, становление социального самосознания крестьянина. Заключительной частью автобиографического цикла Вольнова стала повесть «Возвращение», написанная в 1928 г. (опубликована была в 1956 г.)

СУДЬБА РЕАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. АНДРЕЕВА (1871—1919)

В творчестве Леонида Николаевича Андреева с большой художественной силой выразились настроения той части русской интеллигенции, которая сочувствовала революции, но, лишенная перспективы исторического мышления, трагически переживала «катастрофизм» времени.

Андреев приветствовал революцию, ждал от нее социального и нравственного обновления жизни. Вместе с тем ему были непонятны и чужды ее конкретно-исторические задачи. Позиция «беспартийной» революционности способствовала тому, что поражение революции 1905—1907 гг. Андреев воспринял как поражение всех социальных идеалов, свидетельство неразрешимости противоречий человеческого бытия вообще. Он приходит к мысли о недостижимости социальной гармонии, об изначальной дисгармонии мира, вечной и роковой.

Начав в гуманистических традициях демократической литературы, Андреев эволюционирует к проповеди социального пессимизма, к утверждению



Леонид Андреев

фатальной закономерности «разобщения» личности, социального и духовного одиночества человека. Он вырывает человека из конкретных обстоятельств общественной практики, подменив подлинное знание жизни художнической интуицией. К Андрееву можно отнести характеристику, данную К. Марксом «непоследовательному» мелкобуржуазному сознанию: «Мелкий буржуа... составлен из «с одной стороны» и «с другой стороны». Таков он в своих экономических интересах, а *потому* и в своей политике, в своих религиозных, научных и художественных воззрениях»¹³.

Сосуществование демократических и откровенно реакционных настроений нашло свое выражение в эстетических взглядах Андреева, в специфике его творческого метода, обусловило особое положение в литературной борьбе эпохи. Критический реализм, «фантастический реализм», «неореализм», реальный мистицизм, экспрессионизм — таковы определения творческого метода Андреева в современной ему критике. Впоследствии писатель объявлялся то экспрессионистом, то символистом, то предшественником экзистенциализма. Андреев писал Горькому в 1912 г.: «Кто я? Для благороднорожденных декадентов — презренный реалист; для наследственных реалистов — подозрительный символист»¹⁴. Эстетические и художнические искания Андреева объективно отражали столкновение двух противостоящих тенденций эпохи — реалистического и декадентского миропонимания.

Постоянное противоборство этих тенденций в сочетании с попытками их примирения, «синтеза» — в этом заключается своеобразная художническая «цельность» Андреева.

В общей оценке творчества писателя 900-х годов нельзя, однако, забывать, что в условиях подъема общественного движения, накануне 1905 г., его талантливые рассказы воспринимались читателем как своего рода иносказания, зовущие к революции, обостряли неудовлетворенность существующим порядком вещей.

Литературную деятельность Андреев начал во второй половине 90-х годов (по окончании в 1898 г. юридического факультета Московского университета) в газетах «Орловский вестник» и «Курьер». Идейное направление этих газет было радикальным. «Курьер» сочувственно относился к нарастанию революционного движения, отстаивал традиции и идеалы русской демократической общественной мысли, реализм в литературе. Газета широко популяризировала творчество реалистов нового поколения — Горького, Вересаева, Куприна. В «Курьере» участвовали в то время такие писатели и общественные деятели из «стариков», как Вас. Немирович-Данченко, В. Гольцев, П. Сакулин, В. Каллаш, Н. Ашешев, из «молодых» — В. Поссе, П. Коган, А. Серафимович, А. Луначарский и др. В этой среде и проходил свою литературную школу Андреев.

В «Курьере» Андреев печатает фельетоны, рассказы, литературные и театральные рецензии, ведет воскресный фельетон «Мелочи жизни» и фельетон «Впечатления», выступает в качестве судебного репортера. В фельетонах (подписанных псевдонимом Джемс Линч) Андреев приветствует подъем общественного самосознания, обличает обывательщину.

Особый интерес представляют фельетоны и статьи Андреева о литературе и искусстве. В них он заявляет о своей связи с традициями литературы 70—80-х годов — М. Салтыкова-Щедрина, Н. Михайловского, пишет об общественном предназначении литературы и гражданском долге литератора. Образцом литературного служения родине Андреев считает жизнь и творче-

¹³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 16. С. 31.

¹⁴ Литературное наследство. М., 1965. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. С. 351.

ство Глеба Успенского — художника, в страданиях искавшего «по всей широкой России давно затмившейся правды и давно оброненной совести»¹⁵.

Сам Андреев началом своего творческого пути считал 1898 год, когда в «Курьере» был напечатан его «пасхальный» рассказ «Баргамот и Гараська». В 1898—1900 гг. в «Курьере», «Журнале для всех», ежемесячнике «Жизнь» он публикует рассказы «Петька на даче», «Из жизни штабс-капитана Каблукова», «Рассказ о Сергее Петровиче» и др. Осенью 1901 г. в издательстве «Знание» выходит книга его «Рассказов».

Большую роль в писательской судьбе Андреева сыграл Горький. Уже первый рассказ Андреева привлек его внимание. Горький почувствовал в Андрееве «дуновение таланта», напоминающего талант Помяловского¹⁶. Вскоре Горький ввел Андреева в литературный кружок «Среда». «...Знакомство с Максимом Горьким, — писал Андреев, — я считаю для себя, как для писателя, величайшим счастьем. Он первый обратил серьезное внимание на мою беллетристику (именно на первый напечатанный мой рассказ «Баргамот и Гараська»), написал мне и затем в течение многих лет оказывал мне неоценимую поддержку своим всегда искренним, всегда умным и строгим советом»¹⁷.

В первых рассказах Андреева ощутимо влияние не только Помяловского и Г. Успенского, но и Толстого, Достоевского, Чехова, Салтыкова-Щедрина. Андреев пишет об «униженных и оскорбленных», о засасывающей пошлости и отупляющем воздействии на человека мешанской среды, о детях, задвленных нуждой, лишенных радостей, о тех, кто брошен судьбой на самое «дно» жизни, о мелком чиновном люде, о стандартизации человеческой личности в условиях буржуазного общества. В центре внимания Андреева «маленький», «обыкновенный» человек.

Некоторые темы раннего Андреева (прежде всего тема одиночества человека), а также жанровые особенности рассказа (рассказ-аллегория, рассказ-исповедь) связаны с традицией Гаршина. Сам Андреев, говоря о воздействии на него традиций предшественников, ставил Гаршина перед Толстым и Достоевским.

Обычно рассказы Андреева предреволюционного периода как традиционно-реалистические, так и философско-обобщенного плана строились на бытовом материале. Социальная критика, содержащаяся в них, опиралась на абстрактно-гуманистические, утопические иллюзии автора о возможности морального совершенствования общества, на веру в преобразующую силу совести каждого человека, независимо от его общественной принадлежности. Гуманизм Андреева приобретал зачастую окраску сентиментальную, особенно в произведениях, написанных под влиянием классика английской литературы XIX в. Диккенса, которым писатель в то время увлекался. «Первый мой рассказ, — писал Андреев в автобиографической справке, — «Баргамот и Гараська» — написан исключительно под влиянием Диккенса и носит на себе заметные следы подражания»¹⁸.

К традиции Диккенса восходил и излюбленный Андреевым жанр «пасхального» рассказа с благополучно-сентиментальной развязкой. Так, рассказ «Баргамот и Гараська» заканчивался примирением двух людей, «человеческим» взаимопониманием городского и нищего босяка. Однако в этом и в других рассказах «гармония» благополучного исхода бралась под сомнение авторской иронией. Для Андреева социальная гармония вне общей нравственной победы добра над злом была весьма отдаленной. И в бытовых, и в философ-

¹⁵ Курьер. 1900. 27 февр.

¹⁶ См.: Горький М. Литературные портреты. М., 1959. С. 163.

¹⁷ Леонид Андреев (автобиографическая справка) // Русская литература XX века (1890—1910) / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. Ч. 2. С. 245.

¹⁸ Там же.

ских рассказах Андреева уже отчетливо пробивалась устремленность писателя к решению «общих вопросов», стремление увидеть через бытовое «существенное», то, что движет вообще человеческую жизнь, тяготение к такой подсветке явлений жизни, которая выльется затем в характерную андреевскую символику. Уже в этот период Андреев усматривает дисгармонию и в социальной, и в индивидуальной психологии человека; ему видится непримиримое сочетание в ней светлого и темного, доброго и злого, тиранического и рабского.

Реально-бытовые рассказы Андреева строятся на исключительной ситуации, которая показывает человека в необычном жизненном ракурсе и позволяет автору раскрыть неожиданные глубины человеческого сознания и психики. Обычно общий смысл рассказа заключен в каком-либо одном его эпизоде.

В рассказе «Ангелочек» (1899) Андреев знакомит читателя с раздумьями мальчика Сашки о несправедливости его жизни и жизни вообще: «Временами Сашке хотелось перестать делать то, что называется жизнью...» Вечно пьяная, замученная работой мать Сашки и его опустившийся отец также думают лишь «о несправедливости и ужасе человеческой жизни». Для «смятенной души» мальчика символом надежды становится восковой ангелочек — игрушка, которую он выпросил с богатой рождественской елки. В ангелочке сосредоточилось для него «все добро, сияющее над миром». Любуясь игрушкой, и сын, и жалкий отец «по-разному тосковали и радовались, но было что-то в их чувстве, что сливалось воедино сердца и уничтожало бездонную пропасть, которая отделяет человека от человека и делает его таким одиноким, несчастным и слабым». Но фигурка тает у горячей печки, от ангелочка остается лишь «бесформенный восковой слиток». Этому эпизоду и подчинен бытовой материал рассказа. В нем выражена главная мысль автора об иллюзорности человеческих надежд на счастье, на возможность преодоления чувства безграничного одиночества.

В рассказе «Большой шлем» (1899) четверо людей, играя в винт «лето и зиму, весну и осень» в течение многих лет, ничего не знают друг о друге. А где-то вне дома происходят какие-то события: «...дряхлый мир покорно нес тяжелое бремя бесконечного существования и то краснел от крови, то обливался слезами, оглашая свой путь в пространстве стонами больных, голодных и обиженных». Когда один из игроков умер, оказалось, что никто не знал, кто он и где он жил. Жизнь, личность обесценены до предела.

Так у Андреева преобразилась чеховская тема трагической повседневности. Впоследствии, развивая эту тему, Андреев трактует саму человеческую жизнь как бессмысленную игру, как маскарад, где человек — марионетка, фигура под маской, которой управляют непознаваемые силы.

«Рассказ о Сергее Петровиче» (1900) Андреев считал одним из лучших своих созданий. В дневниковой записи (1 апреля 1900 г.) обозначено: «...это рассказ о человеке, типичном для нашего времени, признавшем, что он имеет право на все, что имеют другие, и восставшем против природы и против людей, которые лишают его последней возможности на счастье. Кончает он самоубийством — «свободной смертью», по Ницше, под влиянием которого и рождается у моего героя дух возмущения»¹⁹.

Герой рассказа Сергей Петрович — «обыкновенный» студент-химик, обезличенная и изолированная в буржуазном обществе «единица». Обращение к философии Ницше не помогает герою найти выход из тупиков жизни, нивелирующей его как личность. «Восстание» по-ницшеански абсурдно и бесперспективно. Формула: «Если тебе не удастся жизнь, знай, что тебе удастся смерть» — дает Сергею Петровичу только одну возможность утвердить себя — самоубийство. Протест героя Андреева против подавления личности

¹⁹ Цит. по: *Иезуитова Л. А.* Творчество Леонида Андреева (1892–1906). Л., 1976. С. 92.

приобретает специфическую форму, имеет не столько конкретно-социальную, сколько отвлеченно-психологическую направленность.

В отличие от Горького, Андреев утверждает право человека на свободу в ее индивидуалистическом понимании. Но и этот рассказ заключает в себе глубокую иронию автора, в нем звучит открытое неприятие нищезанской философии: «...обездоленная и обезличенная, «единица» под ее воздействием превращается вовсе в «нуль»²⁰.

Горький высоко ценил талант Андреева. Но его тревожила неясность социального сознания писателя. В письме к Е. Чирикову (1901), говоря о рассказе Андреева «Набат», Горький писал, что пока «начинка» андреевского таланта — «одно голое настроение», еще не прихваченное «огоньком общественности»²¹. В письмах Андрееву Горький постоянно привлекал его внимание к критическому осмыслению социальных противоречий реальной жизни, указывал на общественное значение критики мещанской идеологии и морали: «Ты — пиши знай. Пощипли «Мысль» мещанскую, пощипли их Веру, Надежду, Любовь, Чудо, Правду, Ложь — ты все потрогай. И, когда ты увидишь, что все сии устои и быки, на коих строится жизнь теплая, жизнь сытая, жизнь грешная, жизнь мещанская, зашатываются, как зубы и челюсти старика, — благо ти будет»²².

В рассказе «Мысль» (1901) получает яркое выражение одна из существенных тем творчества позднего Андреева — бессилие и «безличие» человеческой мысли, «подлость» человеческого разума, зыбкость понятий правды и лжи.

Герой рассказа доктор Керженцев ненавидит и решительно отвергает нравственные нормы, этические принципы буржуазного общества. Безграничная мощь мысли становится для него единственной истиной мира. «Вся история человечества, — пишет он в своих записках, — представлялась мне шествием одной торжествующей мысли». «...Я боготворил ее, — говорил он о мысли, — и разве она не стоила этого? Разве, как исполин, не боролась она со всем миром и его заблуждениями? На вершину высокой горы взнесла она меня, и я видел, как глубоко внизу копошились людишки с их мелкими животными страстями, с их вечным страхом перед жизнью и смертью, с их церквями, обеднями и молебнами». Постепенно Керженцев начинает опираться только на свою собственную «свободную» мысль. Тогда-то для него и приобретают относительный характер понятия добра и зла, нравственного и безнравственного, правды и лжи. Чтобы доказать свою свободу от законов безнравственного общества, Керженцев убивает своего друга Алексея Савелова, симулируя сумасшествие. Он наслаждается мощью своей логики, которая позволяет ему избежать наказания и тем самым «стать над людьми». Однако симулируемое безумие оборачивается подлинным безумием. Мысль убила «ее творца и господина» с тем же равнодушием, с каким он убивал ею других. Бунт Керженцева против предательства мысли вырождается в бунт против человечества, цивилизации: «Я взорву на воздух вашу проклятую землю...» Концовка рассказа вновь глубоко иронична и парадоксальна. Судебные эксперты оказываются бессильными определить, здоров или безумен Керженцев, совершил ли он убийство в здравом уме или будучи уже сумасшедшим.

Мысль Керженцева эгоцентрична, внесоциальна, не одушевлена ни общественной, ни нравственной идеей. Индивидуалистически замкнутая сама в себе, она заведомо обречена на саморазрушение, в процессе которого становится опасной и губительной и для окружающих и для самого ее носителя.

²⁰ Михайловский Б. В. Путь Л. Андреева // Михайловский Б. В. Избр. статьи. М., 1969. С. 359.

²¹ Архив М. Горького. М., 1959. Т. 8. С. 35.

²² Литературное наследство. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. С. 150 (письмо от 1902 г.).

В рассказе Андреев показал страшный процесс разрушения личности буржуазного индивидуалиста. Керженцев, считавший себя властелином своей мысли и своей воли, «стал на четвереньки и пополз». Но разоблачение индивидуалистического сознания под пером писателя приобрело характер развенчания человеческого разума, человеческой мысли вообще. Так абстракции Андреева получили смысл, отличный от замысла произведения.

Андреев осуждает воинствующий индивидуализм героя, но для него трагедия Керженцева — трагедия человека, разрушившего в себе некие извечно существующие «нравственные инстинкты». Этим объясняет он причину распада личности Керженцева. Возведя трагедию индивидуалиста до уровня трагедии человека, Андреев отошел от той правды, которую хотел видеть в его творчестве Горький²³.

Стремление усилить эмоциональную окрашенность и символическое звучание образов влекли Андреева к поискам новых форм письма. Итогом этих идейно-художественных поисков Андреева стал рассказ «Жизнь Василия Фивейского», над которым писатель работал около двух лет. Вместе с поэмой Горького «Человек» рассказ был опубликован в первом сборнике товарищества «Знание» в 1904 г. Своим настроением освободить человека от предрассудков, «опутавших жизнь и мозг людей», рассказ перекликался с горьковской поэмой. Это повествование о трагической судьбе деревенского священника, «человека догмата», фанатика веры. В «Жизни Василия Фивейского» Андреев задумал «расшатать» веру. «Я убежден, — писал он в письме к критику М. Неведомскому, — что не философствующий, не богословствующий, а искренне, горячо верующий человек не может представить бога иначе, как бога-любовь, бога-справедливость, мудрость и чудо. Если не в этой жизни, так в той, обещанной, бог должен дать ответы на коренные вопросы о справедливости и смысле. Если самому «смирненному», наисмирненнейшему, принявшему жизнь, как она есть, и благословившему бога, доказать, что на том свете будет, как здесь: урядники, война, несправедливость, безвинные слезы, — он откажется от бога. Уверенность, что где-нибудь да должна быть справедливость и совершенное знание о смысле жизни — вот та утроба, которая ежедневно рождает нового бога. И каждая церковь на земле — это оскорбление неба, свидетельство о страшной неиссякаемой силе земли и безнадежном бессилии неба»²⁴.

Без сомнений верит в бога и принимает его волю священник Василий Фивейский, вопреки всем бедам, павшим на него, как на библейского Иова: гибель сына, рождение второго сына-урода, пьянство и смерть жены. В своих страданиях он начинает видеть волю провидения, свидетельство своей избранности и мирится с ними. Но со страданиями других людей отец Василий примириться не может: «Каждый страдающий человек был палачом для него, бессильного служителя всемогущего бога». Постепенно для Фивейского наступает страшное прозрение: бог не хочет или не может помочь людям — там ничего нет. Тогда он бунтует против неба. Но, потеряв веру, сам Василий не в силах дать что-либо людям. Над ужасом окружающего раздается злобный смех урода — его сына, который олицетворяет в рассказе некую злую преднамеренность самой жизни, безнравственность вселенского хаоса. Идея роковой предопределенности жизни человека и человечества составляет в конечном итоге смысл этого рассказа. Человек не владеет знанием законов мира, да и овладеет ли? Но если так, то можно ли устроить жизнь на разумных основах добра и справедливости? Эти вопросы о смысле и цели бытия и задает в рассказе писатель.

«Василий Фивейский» потряс современников. Говоря о теме этого расска-

²³ См.: Лит. газ. 1937. 18 июня.

²⁴ Искусство. 1925. № 2. С. 266—267.

за, Короленко писал, что это «одна из важнейших, к каким обращается человеческая мысль в поисках за общим смыслом человеческого существования»²⁵. Изображенный Андреевым духовный кризис отца Василия, человека, наивно думающего избавить человечество от зла жизни волею неба, современниками воспринимался как призыв своими силами добиваться правды на земле.

Успех обнадежил Андреева в творческих поисках новой, особой выразительности художественного стиля. В цитированном письме Неведомскому он выразил уверенность, что «так можно писать», что «окрылен на новые ирреальные подвиги». Действительно, в рассказе была заложена целая эстетическая программа писателя. По мнению Короленко, повествование «полно нервного захвата. Читатель попадает в какой-то вихрь, палящий и знойный»²⁶. Эпичность сочетается с повышенно нервной экспрессивностью. В «Жизни Василия Фивейского» намечились и общие принципы использования и обработки Андреевым древних литературных источников, прежде всего Библии.

Сюжет рассказа построен по типу жития. А ассоциация образа отца Василия с библейским образом Иова задана уже в первых репликах рассказа. Но Андреев переосмысливает библейские сюжеты и образы, полемизируя с их канонической трактовкой. Фивейский обретает ореол «святого», пройдя через все муки жизни, в то время как житийные святые святые изначально, по своей природе. Переосмыслена Андреевым и библейская легенда об Иове — о смысле человеческого бытия, отношений воли человека и воли провидения.

Таким образом, болезненная чуткость к человеческому страданию и в то же время неверие в способности победить зло, поэтизация анархической свободы личности, обостренный интерес к интуитивному, подсознательному в человеке — таковы характерные черты раннего творчества Андреева.

Новый этап творческого развития Андреева открывается рассказом «Красный смех» (1904).

Рассказ написан в разгар русско-японской войны. Он был «дерзостной попыткой», как говорил сам Андреев, воссоздать психологию войны, показать состояние человеческой психики в атмосфере «безумия и ужаса» массового убийства. Протестуя против войны, Андреев нарочито сгущает краски. В его изображении люди на войне настолько теряют человеческий облик, что превращаются в безумцев, которые бессмысленно и жестоко истребляют не только друг друга, но готовы «как лавина» уничтожить «весь этот мир». «...Мы разрушим все: их здания, их университеты и музеи... мы попляшем на развалинах... мы сдерем кожу с тех, кто слишком бел... Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая... но она красная, у нее такой веселый красный смех!» В рассказе проявились характерные для манеры позднего Андреева болезненная взвинченность тона, гротескность образов, нагнетение контрастов. Картины войны, изображенные в рассказе, напоминают антивоенные офорты испанского художника Гойи, одного из любимых художников Андреева. Не случайно, задумав издать рассказ отдельной книгой, Андреев хотел иллюстрировать его офортами Гойи из серий «Капричос» и «Десастрес де ла гerra» («Бедствия войны»). Великий испанец писал эпоху глубочайших социально-исторических перемен, распада феодального строя, буржуазных революций, войны, трагедий народов. Он страдал и кричал за всех. Грань времен ощущалась в его творчестве с потрясающей силой. Очевидно, именно это было близко Андрееву. Его привлекала и манера Гойи — сплав, органическое единство житейского и универсального, реального и фантастического.

²⁵ Короленко В. Г. О литературе. М., 1957. С. 363.

²⁶ Там же.

В «Красном смехе» связь образов-видений с конкретным жизненным содержанием поражает.

Характерно, что Андреева не интересовали социальные причины войны, типические характеры или типические обстоятельства. Самое важное для него в рассказе — выразить себя, свое личное отношение к данной войне, а через это — ко всякой войне и вообще к убийству человека человеком. Реалистическое изображение действительности со всей очевидностью уступает в рассказе место принципиально новому стилю изложения.

Андреев сам осознавал, что все более и более отходил от реализма; как писал он Л. Н. Толстому, посылая рукопись «Красного смеха», «сворачивал» от него «куда-то в сторону»²⁷.

Позже в мировом искусстве метод, к которому тяготел Андреев в «Красном смехе», заявил о себе как экспрессионизм. С наибольшей полнотой черты этого метода проявились в драматургии Андреева («Жизнь Человека», «Царь-Голод», философские драмы 1910-х годов).

Подъем революционного движения накануне 1905 г. целиком захватывает Андреева. Публичные выступления писателя пресекаются властями за их революционный характер; он участвует в заседаниях «Среды»; в 1904 г. подписывает протест литераторов против зверств московской полицейской власти. Однако именно в эти годы начинаются решительные расхождения Горького с Андреевым. Писатели по-разному оценивают перспективы развития революции, ее идеалы, роль литературы в общественной борьбе. Андреев занял позицию «надпартийности» в искусстве. Пролетарская партийность творчества Горького кажется Андрееву «фатализмом». Андреев пытается обосновать идеологическую независимость творчества от политических направлений, а это закономерно оборачивалось утратой связи с революционными силами современности.

Двойственность отношения Андреева к революции выразилась в его пьесе «К звездам», созданной в самый разгар революционного движения 1905 г. Пьеса выделяется из всего написанного Андреевым о революции. Автор, как отмечал Луначарский, поднялся в ней «на большую высоту революционного мирочувствования»²⁸.

Поначалу пьесу о роли интеллигенции в революции Горький и Андреев хотели написать вместе. Но с развитием революционных событий сложились разные отношения писателей к этому вопросу. Единый первоначальный замысел реализовался в двух пьесах — в горьковской «Дети солнца» (февраль 1905 г.) и андреевской «К звездам» (ноябрь того же года). Пьеса Андреева отразила глубочайшие расхождения писателей в понимании смысла и целей революции.

Место действия пьесы — обсерватория ученого астронома Терновского, расположенная в горах, вдали от людей. Где-то внизу, в городах, идет сражение за свободу. Революция для Андреева только фон, на котором разворачивается действие пьесы. «Суетные заботы» земли противопоставлены Терновским вечным законам Вселенной, «земные» устремления человека — стремлениям понять мировые законы жизни в ее «звездной» бесконечности.

Революция терпит поражение, революционеры гибнут; не выдержав пыток, сходит с ума сын Терновского. Друзья революционеров — сотрудники Терновского — возмущены его философией и в знак протеста покидают обсерваторию. Рабочий Трейч готовится к продолжению революционной борьбы. Но спор «правды» Терновского и «правды» революции остается в пьесе неразрешенным.

Если Горький в «Детях солнца» зовет интеллигенцию — «мастеров куль-

²⁷ Реквием: Сборник памяти Л. Андреева. М., 1930. С. 63—64.

²⁸ Луначарский А. Критические этюды. Л., 1925. С. 260.

туры» — к борьбе вместе с народом за новые формы социальной жизни, то Андреев питает иллюзию о возможности остаться «над схваткой», хотя испытывает тяготение к самой революции. Сочувственное отношение писателя к революции и революционерам выразилось в таких произведениях, как «Губернатор» (1905), «Рассказ о семи повешенных» (1908); в них он писал о расправе царизма с освободительным движением. Но реальные события революционной борьбы осмысливаются Андреевым в плоскости «общечеловеческой» психологии.

Сюжет рассказа «Губернатор» опирается на известный факт казни эсером И. Каляевым московского генерал-губернатора, великого князя Сергея Александровича, приговоренного социал-революционерами к смертной казни за избиение на улицах Москвы демонстрантов в 1905 г. «И все, — писал Андреев В. Вересаеву, — и сам С. А. ждали, и казнь совершилась»²⁹. Внимание Андреева сосредоточено на проблеме неотвратимости внутреннего нравственного возмездия, которое карает человека, преступившего законы человеческой совести. В ощущении неизбежности возмездия в Петре Ильиче пробуждается человек, который сталкивается с тем бесчеловечным, что приняло в нем облик губернатора. Петр Ильич-человек сам казнил Петра Ильича-губернатора. Выстрел революционера был лишь внешней материализацией этой казни. Социальный конфликт между преступной деспотической властью и народом, решенный в абстрактно-психологическом плане, снижал обличительный пафос рассказа. Но современниками в бурные революционные годы он воспринимался как предупреждение самодержавию о неотвратимости наказания.

В знаменитом «Рассказе о семи повешенных», увидевшем свет в годы жестоких полицейских расправ с демократами, Андреев с глубоким состраданием писал о приговоренных к казни революционерах. Все они очень молоды: старшему из мужчин было двадцать восемь, младшей из женщин — девятнадцать. Судили их «быстро и глухо, как делалось в то беспощадное время». Но и в этом рассказе горячий социальный протест писателя против расправы с революционерами и революцией переводится из сферы социально-политической в нравственно-психологическую — человек и смерть. Перед лицом смерти все равны: и революционеры, и преступники; их связывает воедино, отграничивая от прошлого, ожидание смерти. Противоестественность поведения героев Андреева отмечена Горьким в статье «Разрушение личности»: «Революционеры из «Рассказа о семи повешенных» совершенно не интересовались делами, за которые они идут на виселицу, никто из них на протяжении рассказа ни словом не вспомнил об этих делах».

Увлеченность Андреева революцией, героическими подвигами народа, о чем не раз говорил он в выступлениях и письмах тех лет, перемежалась, однако, с пессимистическими предчувствиями, неверием в достижимость социальных и нравственных идеалов революции. Метафизически воспринимая ход революционного развития мировой истории и опыт великой французской революции, Андреев в рассказе «Так было» (1905) утверждает недостижимость идеалов свободы и равенства, ибо масса апатична, за революцией всегда устанавливается тирания. Ход маятника старинных часов символизирует здесь роковой, повторяющийся ход истории.

В 1906 г. Андреев пишет рассказ «Елеазар», в котором его пессимистический взгляд на мир и судьбы человека в мире становится тем «космическим пессимизмом» писателя, о котором так много писала современная критика.

В обработке евангельской легенды о воскресении Лазаря Андреев с потрясающей экспрессией воплощает свою идею об ужасе человека перед роком и смертью. Он пытается доказать, что жизнь беззащитна, мала и ничтожна перед той «великой тьмой» и «великой пустотой», что объемлет мироздание.

²⁹ Вересаев В. В. Собр. соч.: В 5 т. М., 1961. Т. 5. С. 406.

«И объятый пустотой и мраком, — писал Андреев, — безнадежно трепетал человек перед ужасом бесконечного».

Настроения социального пессимизма в творчестве Андреева обостряются в годы реакции. Завершается разрыв писателя с традициями русского реализма, который уже не удовлетворяет его, ибо содержание в нем, по мысли Андреева, подавляет форму. В то же время символизм воспринимается им как подавление содержания художественной формой. Андреев ставит перед собой задачу синтезировать эти литературные методы. Такой попыткой была его пьеса «Савва» (1907) об одиночке-анархисте, стремящемся взорвать все созданное людьми на протяжении человеческой истории. Своим подлинно новаторским произведением Андреев считал драму «Жизнь Человека» (1906). Она, действительно, как бы подвела итог его размышлениям о смысле жизни и поискам художественной формы. «Придумал, — писал Андреев о пьесе К. П. Пятницкому, — некоторую новую драматургическую форму, такую, что декаденты рот разинут»³⁰.

Андреев программно отошел здесь от изображения индивидуальных судеб. В письме Немировичу-Данченко он говорил, что в своих пьесах хочет остаться «врагом быта — факта текущего. Проблема бытия — вот чему безвозвратно отдана мысль моя...»³¹ Этой пьесой открывается цикл андреевских философских драм («Жизнь Человека», 1906; «Черные маски», 1908; «Анатэма», 1909).

В пьесе «Жизнь Человека» разрабатывается проблема роковой замкнутости человеческого бытия между жизнью и смертью, бытия, в котором человек обречен на одиночество и страдание. В такой схеме жизни, писал о пьесе Станиславский, рождается и схема человека, маленькая жизнь которого «протекает среди мрачной черной мглы, глубокой жуткой беспредельности»³².

Аллегорию жизни, натянутой как тонкая нить между двумя точками небытия, рисует Некто в сером, олицетворяющий в пьесе рок, судьбу. Он открывает и закрывает представление, выполняя роль своеобразного вестника, общающегося зрителю о ходе действия и судьбе героя, разрушая всякие иллюзии и надежды человека на настоящее и будущее: «Придя из ночи, он возвратится к ночи и сгинет бесследно в безграничности времен». Некто в сером воплощает мысль Андреева о бесстрастной, непостижимой фатальной силе мира. Его монологи и реплики обращены к зрителю: «Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом... Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен другим людям, уже живущим на земле. И их жестокая судьба станет его судьбою, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем, он непременно пройдет все ступени человеческой жизни, от низу к верху, от верха к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий день, грядущий час — минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предначертания». В этом монологе — суть всей пьесы. Сцена бала (ее Андреев считал лучшей в пьесе) вводится ремаркой: «Вдоль стены, на золоченых стульях сидят гости, застывшие в чопорных позах. Туго двигаются, едва ворочая головами, так же туго говорят, не перешептываясь, не смеясь, почти не глядя друг на друга и отрывисто произнося, точно обрубая, только те слова, что вписаны в текст. У всех руки и кисти точно переломлены и висят тупо и надменно. При крайнем, резко выраженном разнообразии лиц все они охвачены одним выражением:

³⁰ Литературное наследство. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев. С. 35.

³¹ Уч. зап. / Тартуского ун-та. 1962. Вып. 119. С. 389.

³² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1933. С. 564.

самодовольства, чванности и тупого почтения перед богатством Человека». Этот эпизод позволяет судить об основных чертах стиля драматургии Андреева. Повторение реплик создает впечатление полного автоматизма. Гости произносят одну и ту же фразу, говоря о богатстве, славе хозяина, о чести быть у него: «Как богато. Как пышно. Как светло. Какая честь. Честь. Честь. Честь». Интонация лишена переходов и полутонов. Диалог превращается в систему повторяющихся фраз, направленных в пустоту. Жесты персонажей механические. Фигуры людей обезличены, — это марионетки, раскрашенные механизмы. В диалоге, монологах, паузах подчеркнуто роковое родство человека с его постоянным, близким антагонистом — смертью, которая всегда рядом с ним, меняя только свои обличья.

Стремление показать «ступени» человеческой жизни (рождение, бедность, богатство, славу, несчастье, смерть) определило композиционное строение пьесы. Она складывается из серии обобщенных фрагментов. На такую композицию Андреева натолкнула, по его словам, картина Дюрера, на которой «фазы жизни были отделены на одном полотне рамками»³³. Такой композиционный прием использовался также символистами в распространенных живописных сериях картин, наделенных неким универсальным смыслом в трактовке «фаз» человеческой жизни. В отличие от символистов, у Андреева нет второго, мистического плана. Писатель абстрагирует конкретность к отвлеченной сущности, создавая некую новую «условную реальность», в которой и движутся его герои-мысли, герои-сущности. Психология героя, человеческие эмоции тоже представляют собой схемы, «маски». Эмоции, чувства человека всегда контрастны. На этой идее основывается андреевская гипербола. Контрастна и обстановка драмы, ее световая и цветовая гамма.

Стремясь воплотить в пьесе общую мысль о трагедийности человеческой жизни, Андреев обращается к традиции античной трагедии: монологи героя сочетаются с хоровыми партиями, в которых подхватывается основная тема пьесы. «Жизни Человека» присуща неоднородность драматургического стиля Андреева. «Отдаляющая» от быта стилизация, о которой он говорил в письме Немировичу-Данченко и Станиславскому, не была выдержана. За нею проглядывали черты стандартно-мещанской драмы. Стилиевой эклектизм характерен и для других пьес Андреева. Марксистская критика отметила узость социально-философских взглядов и ограниченность жизненных наблюдений писателя. Автор воплотил в «Жизни Человека» всего лишь жизнь среднего буржуазного интеллигента, возвел в понятие общечеловеческого типичные общественные и нравственные нормы буржуазного миропорядка (власть денег, стандартизацию человеческой личности, пошлость мещанского быта и т. д.).

«Черные маски» — пьеса еще более причудливо фантастическая. Ее действие разворачивается в театрально-условной средневековой Италии времен крестовых походов в замке рыцаря Святого Духа герцога Лоренцо. Вновь драматург говорит о сущности человеческого бытия, вновь разрушительные иррациональные силы демонстрируют иллюзорность истин, на которых человек строит свою жизнь, обнаруживает слепоту человека, мнящего, что он может обладать какими-то знаниями о законах бытия. Лоренцо еще глубже, чем Человек из пьесы «Жизнь Человека», ввергается Андреевым в тьму полного неведения и о себе, и о мире. В основе пьесы лежит все та же мысль автора о глубочайшей дисгармонии мира.

На радостный праздник герцог Лоренцо приглашает гостей. И они приходят, но в отвратительных масках. Маски появляются на музыкантах, на звуках музыки, словах песен. И сам Лоренцо оказывается совсем не тем, каким он кажется людям и самому себе. Его происхождение, его жизнь — под маской. Прием масок приобретает в пьесе целую систему значений. Это прежде

³³ Биржевые ведомости. 1907. 28 нояб.

всего раздвоение человеческой личности, причем «части», ее, как личности герцога, тоже в масках. Загадочные иррациональные силы превращают залуманный Лоренцо праздник любви, красоты, гармонии в страшную мистерию раздвоения душ. В кружении масок, смещении истинного и кажущегося стираются грани между маской и лицом, здравым смыслом и сумасшествием, бытием и небытием. Все истины подвергнуты сомнению. Как и в «Жизни Человека», у персонажей пьесы нет никакого диалогического контакта с окружающими. Человек — в пустоте, которая тоже бесконечно меняет свои маски. Сценическая интерпретация этой мысли опирается у Андреева на приемы, найденные в «Жизни Человека».

В пьесе «Анатэма» берется под сомнение разумность всего существующего на земле, самой жизни. Анатэма — вечно ищущий заклятый дух, требующий от неба назвать «имя добра», «имя вечной жизни». Мир отдан во власть зла: «Все в мире хочет добра — и не знает, где найти его, все в мире хочет жизни — и встречает только смерть...» Есть ли «Разум вселенной», если жизнь не выражает его? Истинны ли любовь и справедливость? Есть ли «имя» этой разумности? Не ложь ли она? Эти вопросы задаются Андреевым в пьесе. Судьбу и жизнь человека — бедного еврея Давида Лейзера — Анатэма бросает как камень из пращи в «гордое небо», чтобы доказать, что в мире нет и не может быть любви и справедливости.

Композиционно драма построена по образцу книги Иова. Пролог — спор бога с Анатэмой, сатаной. Центральная часть — история подвига и смерти Давида Лейзера. Эта история явно перекликается с евангелической историей о трех искушениях Христа в пустыне — хлебом, чудом, властью. Бедный Лейзер, готовящийся к смерти, «любимый сын бога», принимает миллионы, предложенные Анатэмой, и в безумии богатства забывает о долге перед богом и людьми. Но Анатэма возвращает его к мысли о боге. Давид раздает свое богатство бедноте мира. Сотворив это «чудо любви» к ближнему, он проходит через многие испытания. Люди, отчаявшиеся в жизни, страдающие и нуждающиеся, исполняются надеждой и идут к Лейзеру со всех концов мира. Они предлагают ему власть над всей беднотой Земли, но требуют от него чуда справедливости для всех. Миллионы Давида иссякли, обманутые в своих надеждах люди побивают его камнями как предателя. Любовь и справедливость оказались обманом, добро — «великим злом», ибо Давид не смог сотворить его для всех. Здесь проявилась уже та логика анархического максимализма, на которой построен рассказ «Тьма».

Характерны образная система и стиль драмы. Драма стилизована под библейские мотивы и стиль Книги Бытия. Начало этому приему было положено рассказом «Жизнь Василия Фивейского». Стилизация библейской образности и ориентация на библейскую стилистику были отмечены Горьким как органическое свойство андреевского стиля.

Иррационализм драматургического стиля Андреева ярко выразился и в трагедии «Океан» (1910), которая была одной из любимых пьес автора. Внешне несложная житейская драма (история любви) не имеет в пьесе существенного значения, в ней отражается лишь внутреннее, философско-символическое содержание. Андреев указывал, что замысел пьесы должен выясняться «из ее лирических ремарок»: «Океан и берег, человек и стихия. Там вечная правда, правда неба и звезд, правда океана, стихии, а на берегу человек с его маленькой правдой, с его жалостью, нравственностью, законами...»³⁴. Конфликт, на котором построена пьеса, — столкновение высокой «правды звезд» и «маленькой правды» человеческого бытия.

Образы и мотивы Нового завета, проблему отношений идеала и действительности, героя и толпы, истинной и неистинной любви Андреев разработал

³⁴ Леонид Андреев в новой пьесе «Океан» // Наш журнал. М., 1910. № 5.

и в рассказе «Иуда Искариот» (1907). Тему рассказа в письме Вересаеву Андреев сформулировал как «нечто по психологии, этике и практике предательства»³⁵. Рассказ построен на переосмыслении легенды о предательстве Иудой своего Учителя. Иуда верит Христу, но сознает, что он как идеал не будет понят человечеством. Предатель предстает у Андреева фигурой глубоко трагической: Иуда хочет, чтобы люди уверовали в Христа, но для этого толпе нужно чудо — воскресение после мученической смерти. В трактовке Андреева, предавая и принимая на себя навеки имя предателя, Иуда спасает дело Христа. Подлинной любовью оказывается предательство; любовь к Христу других апостолов — изменой и ложью. После казни Христа, когда «осуществился ужас и мечта» Иуды, «идет он неторопливо: теперь вся земля принадлежит ему, и ступает он твердо, как повелитель, как царь, как тот, кто беспредельно и радостно в этом мире одинок». В обличительной речи его, обращенной к апостолам, звучат мысли и интонации «Тьмы»: «Почему же вы живы, когда он мертв? Почему ваши ноги ходят, ваш язык болтает дрянное, ваши глаза моргают, когда он мертв, недвижим, безгласен? Как смеют быть красными твои щеки, Иоанн, когда его бледны? Как смеешь ты кричать, Петр, когда он молчит?..»

Такая трактовка мотивов предательства приводила в конечном счете к оправданию его. Луначарский писал, что стремление Андреева «возбудить симпатию к Иуде и антипатию к человечеству» было в то время на руку политической реакции. Эти тенденции общественного мышления Андреева наиболее отчетливо выразились в рассказе «Тьма» (1907); в нем Андреев поставил под сомнение истинность революционного героизма, возможность достижения социальных и этических идеалов революции. Рассказ был резко отрицательно оценен Горьким и критиками революционного лагеря.

Рассказ построен на парадоксально заостренной психологической ситуации. Используя жизненный факт, сообщенный писателю организатором убийства Гапона эсером П. М. Рутенбергом, которому, спасаясь от преследования жандармов, пришлось укрываться в публичном доме, Андреев снова, как писал Горький, исказил правду и «сыграл в анархизм». Писатель столкнул своего героя — революционера-террориста, который накануне покушения тоже спасается от полиции в публичном доме, с некоей правдой «тьмы», правдой обиженных и оскорбленных. Перед лицом ее героизм и чистота революционера оказываются ложью и самоуслаждением. Эта истина открывается ему в вопросе проститутки: какое он имеет право быть «хорошим», если она «плохая», если таких, как она, много? И потрясенному этой «правдой» революционеру открывается, что быть «хорошим» — значит ограбить «плохих», что истинный героизм и подвиг морального служения может быть только в том, чтобы остаться с «плохими» — во «тьме». Он отказывается от революционного дела, от товарищей, ибо если «...фонариками не может осветить всю тьму, так погасим же огни и все полезем во тьму». Так с позиций анархического этического максимализма (или вся полнота осуществления идеала, или полный отказ от всякой борьбы) оценивались Андреевым задачи и перспективы социальной революции.

В. В. Воровский писал, что в этом рассказе Андреев «очень резко порывает с периодом надежд и увлечений; он не только констатирует торжество тьмы... он идет дальше и дает апологию этой тьмы... Он прибегает к помощи Достоевского и восстанавливает идеализированную тьму униженных и оскорбленных, ошибочно думая, что эта тьма является антиподом, а не оборотной стороной той, ненавистной тьмы»³⁶.

³⁵ Вересаев В. В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 410.

³⁶ Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 176–177.

В пьесе «Царь-Голод» (1908) вновь сказались противоречивость социально-философского мышления Андреева. Он протестует против капиталистической эксплуатации человека, духовного его порабощения, гневно обличает мораль «сытых». Но основная мысль пьесы – роковая неизбежность поражения революции, перерождения освободительной борьбы в разрушительную стихию бунта.

Так же как в «Жизни Человека», содержание и идея пьесы обозначены в прологе, в котором выступают аллегорические персонажи – олицетворения Голода, Смерти, Времени. Голод, который не раз в истории человечества поднимал бедняков на борьбу, вновь призывает их к восстанию за свое существование. Но Голод же всегда обманывал и предавал их. В пьесе и развертывается «драма» революции, предсказанная в прологе. Восстание выливается в дикий разгул низменных инстинктов человека. Рабочие, люмпены и хулиганы по воле Царя-Голода разрушают машины, дома, библиотеки, музеи, убивают и жгут, истребляют друг друга. Царь-Голод, толкнувший людей на мятеж, предает их, переходит на сторону угнетателей. Пьеса заканчивается торжеством «сытых». Восстание жестоко подавлено. Смерть пожирает мертвецов. Характерен финал пьесы. Начинает казаться, будто погибшие мятежники шевелятся, оживают, готовы подняться вновь. Революция может повториться, но она обязательно потерпит поражение. Лейтмотив пьесы: «...так было, так будет!»

В «Царе-Голоде» экспрессионистские тенденции преобладают над реалистическими. Абстрактная символика, плакатная выразительность гротеска, нарочитый схематизм образов, эмоциональная приподнятость письма получают в пьесе свое дальнейшее развитие.

Андреев стремится изобразить «общую правду» жизни в стороне от конкретных фактов исторической действительности, путем схематизации субъективных авторских представлений о закономерностях общественного развития. А эти представления были ограничены очень узкими рамками идей, говоря словами Горького, «самодовлеющей», оторванной от передовых общественных сил эпохи личности, которая поэтому «весьма легко становится на колени перед «враждебной силой мира»... приходит к пессимизму, к самоотрицанию»³⁷.

В сценических произведениях этого периода («Дни нашей жизни», «Профессор Сторицин», «Екатерина Ивановна») Андреев продолжает пользоваться и приемами письма «бытовой» драмы. Он пишет о пошлости жизни, о моральном падении людей, утративших идеалы. И в этих пьесах Андреев отступает от реалистических традиций русской драматургии: социальные противоречия сводятся к противоречиям нравственного и этического порядка, конфликты замкнуты в рамках второстепенных явлений, за которыми теряется общая картина жизни. Внешне реалистическая образность, бытовые сюжеты – все подчинено некоему универсальному принципу. В «Екатерине Ивановне», пьесе, резко критикующей жизнь буржуазной интеллигенции, насыщенной многими бытовыми деталями, трагическую судьбу героини определяют прежде всего «неразгаданные» инстинкты, свойственные ее натуре. Критика сразу же подметила соскальзывание писателя к натурализму.

В 1913 г. в драматургии Андреева наметились новые, характерные для его творчества 1910-х годов идейно-художественные тенденции. В «Письмах о театре» Андреев-драматург декларирует полный разрыв с традициями и опытом реалистической драматургии театра. Он отрицает «театр действия», считает, что на смену ему должен прийти «театр чистого психизма», главным действующим лицом которого станет мысль. Цель искусства – «психологизация», его объект – инстинктивные, непостижимые разумом движения челове-

³⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 25. С. 357.

ческой души («Мысль», «Король, закон и свобода» и др.). Тогда же, рассуждая о театре будущего, Андреев писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «...театр будущего — не символичен, не реалистичен, ибо театр будущего — театр души»³⁸.

На эстетическую теорию Андреева 1910-х годов оказала влияние популярная в то время в России философия интуитивизма А. Бергсона, который считал началом подлинно творческой деятельности отрешенность «души» от «действия», от реальной действительности.

Теория «нового театра» в драматургической практике Андреева, как это вскоре стало ясно самому писателю и руководителям МХТ, ставившего его пьесы, потерпела крушение. Начав поиски своего драматургического стиля с сомнения в правде театрального реализма, попыток синтезировать реализм с модернистскими тенденциями в искусстве, Андреев оказался в творческом тупике.

Субъективно Андреев, и в этом, в частности, была одна из основ его личной драмы, был убежден в антибуржуазной, революционной направленности своего творчества. Он не мог понять, что природа его революционности носила анархический характер. В 1910-е годы Андреев делает попытку сблизиться с демократией и Горьким (не понимая, однако, всей глубины своих идейных расхождений с Горьким). Он пишет повесть на революционную тему о крестьянском движении 1905—1907 гг. — «Сашка Жегулев». «Мне уже давно хотелось написать о России, — писал Андреев. — ...Я взял один из любопытнейших моментов русской истории: эпоху развала революции. Это была полоса, когда, с одной стороны, пробуждалась «черноземная Россия», шевелился народ, а с другой стороны, интеллигенция пребывала уже в полной деморализации. Расцвели всевозможные «лиги любви», бурной волной пронеслась экспроприация. И тут, и там деятельное участие принимали подростки-гимназисты, которые бросали школу и шли в лес, чтобы организовать шайки экспроприаторов»³⁹.

Герой повести — юноша Саша Погодин, генеральский сын, во имя борьбы за социальную справедливость уходит в лес и становится предводителем «лесных братьев» — крестьян-повстанцев, которые совершают экспроприации. «Лесные братья» под влиянием инстинкта разрушения начинают заниматься разбоями, грабежами. Погодин, одинокий русский мечтатель-интеллигент, переживает духовный кризис, разочаровывается в своем идеале и трагически гибнет. Правда, совершая подвиг «самоотречения», обрекая себя на «жертву» во имя любви к народу, Погодин своей смертью как бы искупает вину интеллигенции перед «темной» стихийной народной массой. Но жертва его, по логике Андреева, бесплодна. Накануне гибели Погодин думает «кровавыми мыслями» о непонятности страшной судьбы своей. Нужна ли была его жертва? Кому на благо отдал он всю чистоту свою, радости юношеских лет, жизнь матери, всю свою бессмертную душу... Неужели это все... обернулось волею неведомого в бесплодное зло и бесцельные страдания!»

Глубокий лиризм повести возбуждал симпатии к герою. Однако само представление о народе, о революционных требованиях времени у Андреева и у его героя было лишено социальной конкретности, оставалось книжным, надуманным. Заклучив жизненный материал в ложную идейную схему, Андреев вновь потерпел неудачу. Многие его герои выглядят не живыми людьми, а «деревянными болванками», как сказал о том М. Горький. «Сашка Жегулев» Горьким был встречен неодобрительно. Горький считал, что Андреев не понял действенного, мужественного мироощущения демократии⁴⁰.

³⁸ Вопр. театра. М., 1966. С. 299.

³⁹ Солнце России. 1911. № 50. С. 11.

⁴⁰ См.: Горький М. Статьи. 1905—1916. С. 133.

Итак, Андреев, несмотря на горячее стремление решить проблему «интеллигенция и народ», вновь сблизиться с демократией, остался в кругу тех идей, которые отразились во «Тьме» и «Царе-Голоде».

Позднее творчество Андреева — закат литературной славы писателя. Пессимистическое мироощущение в пору нового подъема революции не находило отклика у современников. Андреев, ранее говоривший о близости к литературным задачам горьковского лагеря, теперь постоянно подчеркивает «узость» «бытового» реализма «знаниевцев». Все более и более сближается Андреев в эти годы с Сологубом и лагерем декадентствующих писателей.

Во время первой мировой войны обозначилось резкое политическое поправление писателя. Если Горький занимает решительно антивоенную позицию, то Андреев — шовинистически-воинствующую. Он призывает к разгрому Германии, видя в победе над германским империализмом начало некоей всевропейской революции, зовет поэтов и писателей воспеть войну («Пусть не молчат поэты», 1915). В 1916 г. Андреев возглавил литературный отдел реакционной газеты «Русская воля». Редактором ее был царский министр внутренних дел А. Д. Протопопов. Газета боролась за продолжение войны, вела агитацию против большевиков.

Публицистика, драматургическое творчество и беллетристика Андреева этого периода свидетельствовали о его глубоком духовном кризисе. Творчество писателя этих лет отмечено печатью творческой ущербности. Как драматург он вновь тяготеет к экспрессионизму («Реквием», «Собачий вальс»).

Октябрьскую революцию Андреев не принял, уехал из революционного Петрограда в Финляндию, на дачу в Райволе, и оказался в окружении врагов Советской России. Порвав с новой Россией, но воочию увидев, как ее враги спекулируют высокими идеями о России, Андреев понял, что деятели белогвардейского «правительства Юденича» — «шулеры и мошенники». Это в еще большей степени углубляло его душевную трагедию.

В Финляндии Андреев пишет свое последнее значительное произведение — роман-памфлет «Дневник Сатаны» — о похождениях Сатаны, воплотившегося в американского миллиардера Вандергуда. Бывший свинопас, ставший обладателем огромного богатства, Вандергуд пересекает океан, чтобы облагодетельствовать бедствующий Старый Свет, обновить одряхлевшую европейскую цивилизацию идеалами американской демократии. Андреев создает сатирические картины современного буржуазного общества — этого Нового Вавилона. Но как миллионы Лейзера не принесли людям добра, так и миллиарды Вандергуда не могут помочь нищим Европы. Зло, по мысли писателя, в самой природе общества. Деньги американца-Сатаны возбуждают в людях лишь самые низменные инстинкты. Но зло социальное опять-таки, по Андрееву, есть только часть метафизического зла, воплощенного в образе Сатаны. Резкая социальная критика Андреевым буржуазного миропорядка и здесь лишается, таким образом, конкретно-исторической перспективы. Творчество Андреева выражало «неоформленный хаос жизни»⁴¹, отчаяние пессимиста, страстно ненавидевшего современный строй, его мораль, культуру, но не видевшего реальных путей обновления жизни. Это и определило особенности его творческого метода, в котором выразились попытки Андреева синтезировать мировоззренчески несовместимые системы — реализм и модернизм.

Леонид Андреев — один из оригинальных русских писателей начала XX в., чье творчество до сих пор привлекает внимание читателей и исследователей. Сила его — в страстном протесте против бездушной системы буржуазных отношений, нивелирующих и деформирующих человеческую личность. Но, мечтая о свободном человеке будущего, Андреев пытался опереться на абстрактные гуманистические идеалы. В развернувшейся революционной борьбе

⁴¹ Бельи А. Арабески. С. 489.

он стремился удержаться на позициях пресловутой «беспартийности», что привело в конечном итоге к глубокому кризису в творчестве. Андреев пережил и глубокую личную драму. Будучи оторванным от Родины, он трагически ощутил безысходность своей личной и творческой судьбы.

РЕАЛИЗМ И. А. БУНИНА
(1870–1953)

Иван Алексеевич Бунин — один из крупных писателей русского критического реализма XX в. Как художник Бунин сложился в XX в., но творчество его во многом связано с идейно-художественными принципами и традициями реалистической литературы прошлого столетия. Это обусловило и место писателя в литературном процессе начала века, и особенности его творческого метода и стиля. Творческое дарование Бунина с особой полнотой и силой раскрылось в предреволюционное десятилетие.

Реалистические традиции, которые Бунин наследовал и стремился сохранить, воспринимались им через призму сложного, переходного времени, в котором он жил. В сознании Бунина рубеж веков представлялся гранью, которая разделила две эпохи, два мироощущения. Это наложило отпечаток на мировоззрение писателя, на его представления о смысле индивидуального бытия человека и жизни человечества.

Общественные и эстетические взгляды Бунина формировались в обстановке провинциальной дворянской культуры. Происходил он из древнего, к концу века окончательно обедневшего дворянского рода. С 1874 г. семья Бунина живет в последнем оставшемся после разорения поместье — на хуторе Бутырки в Елецком уезде Орловской губернии, где, как писал Бунин в автобиографии, «в глубочайшей полевой тишине, летом среди хлебов, подступавших к самым нашим порогам, а зимой среди сугробов, и прошло все мое детство, полное поэзии печальной и своеобразной»⁴². Впечатления детских лет и отразились впоследствии во многих произведениях писателя, в которых он писал о распаде старого усадебного барства, о бедности, настигавшей и барскую усадьбу, и крестьянские избы, о радостях и печалях русского мужика.

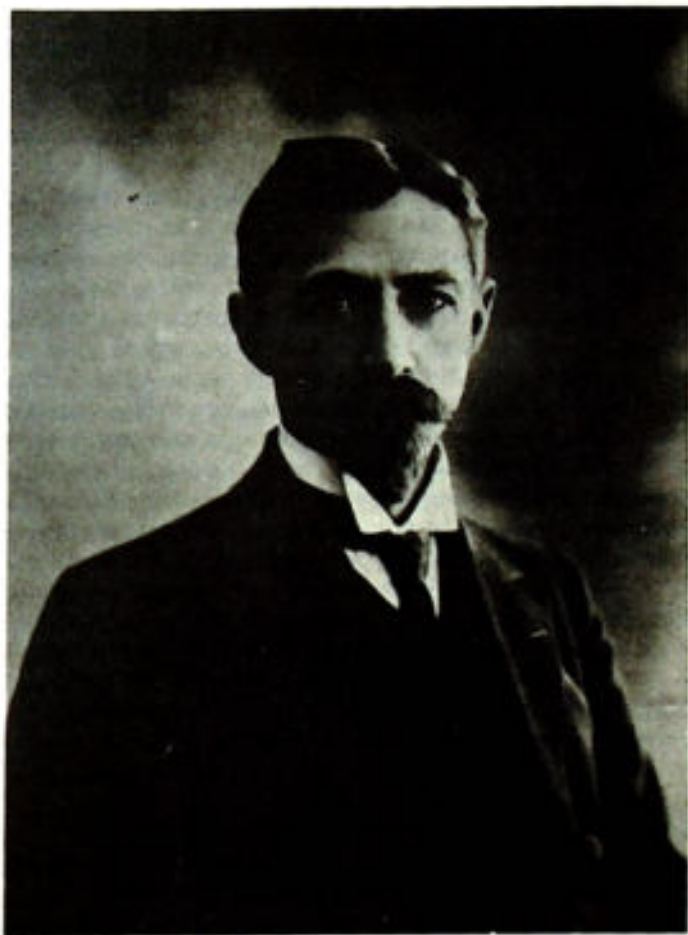
В Ельце, где Бунин учился в уездной гимназии, он наблюдает жизнь мещанских и купеческих домов, в которых ему приходилось жить нахлебником. Учение в гимназии пришлось оставить из-за материальной нужды.

Девятнадцати лет Бунин навсегда покидает родовую усадьбу. Начинается полоса скитаний. Он работает в земской управе в Харькове, затем в «Орловском вестнике», где ему приходится быть «всею, чем придется, — и корректором, и передовиком, и театральным критиком». К этому времени относится начало литературной деятельности Бунина.

Признание и известность Бунин приобрел прежде всего как прозаик. Но значительное место в творчестве писателя всегда занимала поэзия. Он начал со стихов и писал стихи до конца жизни. В 1887 г. в петербургском журнале «Родина» были опубликованы первые бунинские стихотворения «Деревенский нищий» и «Над могилой Надсона»; вскоре появились и другие его стихотворения. Стихи Бунина раннего периода несли на себе печать настроений гражданской поэзии 80-х годов. В них чувствовалось влияние Кольцова, Надсона. Но уже в этих ранних стихотворных опытах обнаруживался и самостоятельный, оригинальный голос Бунина.

В раннюю пору своей литературной деятельности Бунин защищал реали-

⁴² Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. С. А. Венгерова. Т. 2. Ч. 2. С. 322.



W. B. Tynan

стические принципы творчества, говорил о гражданском назначении искусства (статья «Недостатки современной поэзии», 1888; «Маленькая беседа», 1891). Поэзия, писал он, «может носить в себе отпечаток как общемировых вопросов, так и тех, которые составляют насущную злобу дня...». Бунин утверждал, что «общественные мотивы не могут быть чужды истинной поэзии». В этих ранних статьях он полемизировал с теми, кто считал, что гражданская лирика Некрасова и поэтов-шестидесятников была якобы свидетельством упадка русской поэтической культуры. Так уже тогда складывалось отношение писателя к формирующемуся литературному декадентству, отрицающему демократическую литературную классику.

Первый поэтический сборник Бунина вышел в 1891 г. В 1899 г. Бунин познакомился с Горьким. К 90-м годам относится его знакомство с крупнейшими русскими писателями и поэтами — Л. Толстым, Чеховым, Брюсовым. Бунин становится активным участником «Среды». В 1901 г. опубликован посвященный М. Горькому сборник «Листопад», в который вошло все лучшее из ранней бунинской поэзии, в том числе поэма с одноименным названием. Лейтмотив сборника — элегическое прощание с прошлым. Это были стихи о родине, красоте ее печальной и радостной природы, о грустных закатах осени и зорях лета. Оценивая книгу, Блок сказал о праве Бунина «на одно из главных мест среди современной поэзии». «Так знать и любить природу, — писал он, — как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко, и красочные и слуховые его впечатления богаты»⁴³. Такое художественное восприятие природы, мира, человека станет затем отличительной особенностью не только поэзии, но и прозы Бунина.

В стихах сборника «Листопад» русская природа предстает во всем многообразии красок, звуков, запахов:

Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный,
Веселой, пестрою стеной
Стоит над светлою поляной.

Березы желтою резьбой
Блестят в лазури голубой,
Как вышки, елочки темнеют,
А между кленами синеют
То там, то здесь в листве сквозной
Просветы в небо, что оконца.
Лес пахнет дубом и сосной,
За лето высох он от солнца
И Осень тихую вдовой
Вступает в пестрый терем свой⁴⁴.

Особенности поэтического стиля сборника были в известной мере подготовлены переводческой работой Бунина, прежде всего работой над переводом «Песни о Гайавате» Лонгфелло. В связи с выходом сборника Горький писал: «Хорошо! Какое-то матовое серебро, мягкое и теплое, льется в грудь со страниц этой простой, изящной книги...» Горький говорил о «том красивом, в котором вложено вечное», что составляет содержание книги, «хотя, — замечал он, — и нет в нем приятного мне возмущения жизнью, нет сегодняшнего дня...»⁴⁵

В 1903 г. Академия наук присудила Бунину Пушкинскую премию за «Листопад» и «Песнь о Гайавате». В 1909 г. он избран почетным академиком.

В становлении живописно-описательного стиля Бунина сказалось воздей-

⁴³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 141.

⁴⁴ Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 120.

⁴⁵ Горьковские чтения. 1958—1959. М., 1961. С. 18—19.

стве К. Случевского и традиции поэзии А. Фета, А. К. Толстого, Я. Полонского. Очень большое влияние на формирование поэтического сознания Бунина оказал А. С. Пушкин. Но, пожалуй, самым длительным было влияние на него философской лирики Ф. Тютчева, воспринимаемой, однако, через призму поэзии Пушкина. Тютчевский мотив дисгармонии любви и смерти снимался стремлением осознать общую гармонию мира, мотив бренности бытия — утверждением вечности и нетленности природы, в которой заключен источник вечной гармонии и красоты. Человеческая жизнь в этом смысле всегда соотносится Буниным с общим потоком мирового бытия.

Пройдет моя весна, и этот день пройдет,
Но весело бродить и знать, что все проходит,
Меж тем, как счастье жить вовеки не умрет,
Покуда над землей заря зарю выводит
И молодая жизнь родится в свой черед.

Наследуя традиции предшественников, Бунин уже в этот период заявляет о себе как художник со своей, оригинальной философией мира и системой эстетических взглядов.

Через год после «Листопада» выходит поэтическая книга Бунина «Новые стихотворения», овеянная теми же настроениями.

«Сегодняшний день» вторгается в творчество Бунина в предреволюционные годы. Прямых отзвуков общественной борьбы, как это было в стихах поэтов-«знаниевцев», в поэзии Бунина, однако, нет. Общественные проблемы, вольнолюбивые мотивы разрабатываются им в ключе «вечных мотивов». Общественная жизнь времени соотносится с некими универсальными проблемами бытия — добра, зла, жизни, смерти («Сатана богу», «Джордано Бруно»). Не принимая буржуазной действительности, отрицательно относясь к наступающей капитализации страны, поэт в поисках идеалов обращается к прошлому, но уже не только к русскому, а к культурам и цивилизациям далеких веков.

Поражение революции и новый подъем освободительного движения вызвали обостренный интерес Бунина к русской истории, к проблемам русского национального характера. Тема России становится главной темой его поэзии. Он обращает свой взгляд в историческое прошлое России, его интересуют истоки русского словесного творчества. Бунин стремится показать, что в современности «не прошла еще древняя Русь», что русский человек XX столетия сопричастен исконному русскому древнему миру. Это наполняет его гордостью («Святогор», «Отрава», «Скоморохи»).

В 1910-е годы в поэзии Бунина основное место заняла философская лирика. Вглядываясь в прошлое, писатель стремился уловить некие «вечные» законы развития нации, народов, человечества. В этом был смысл обращения его к далеким цивилизациям прошлого — славянского и восточного. Основа бунинской философии жизни в 10-е годы — признание земного бытия лишь частью вечной космической истории, в которой растворена жизнь человека и человечества. В лирике Бунина обостряется ощущение фатальной замкнутости человеческой жизни в узких временных рамках, чувство одиночества человека в мире. В стихотворениях Бунина этого времени зазвучали многие мотивы его прозы периода 30-х годов, которые были обострены настроениями личной, сословной, классовой катастрофы.

Поэзия Бунина, опирающаяся на реалистические традиции русской классики, получила разноречивую оценку в современной ему критике. Сторонники «новой поэзии» считали его плохим стихотворцем, не учитывающим новых словесных средств изобразительности. Брюсов, сочувственно отнесясь к стихам Бунина, в то же время писал, что «вся лирическая жизнь русского стиха последнего десятилетия (нововведения К. Бальмонта, открытия А. Белого, ис-

кания А. Блока) прошла мимо Бунина»⁴⁶. Позже Н. Гумилев назвал Бунина «эпигоном натурализма». В свою очередь Бунин не признавал «новых» поэтических течений. Резкость его суждений о творческих принципах художников-декадентов была общеизвестна. Бунин писал, что в их творчестве «исчезли драгоценнейшие черты русской литературы: глубина, серьезность, простота, непосредственность, благородство, прямота, — и морем разлилась вульгарность, надуманность, лукавство, хвастовство, дурной тон, напыщенный и неизменно фальшивый. Испорчен русский язык... Утеряно чутье к ритму и органическим особенностям русской прозаической речи, опошлен или доведен до пошлейшей легкости — называемой «виртуозностью» — стих...»⁴⁷

Подлинный характер бунинской поэзии вскрыт в лаконичном отзыве о ней М. Горького: «Когда я буду писать о Вашей книге стихов... я, между прочим, буду сравнивать Вас с Левитаном...»⁴⁸

В творчестве Бунина 90-х — начала 900-х годов выявились многие особенности своеобразного дарования писателя, на протяжении литературного пути которого поэзия и проза постоянно сосуществовали, как бы проникая одна в другую. Соотношение этих начал на разных этапах его художественного развития было различным. В раннем творчестве Бунина ведущим началом была поэзия, лирика; она как бы «вела» за собой прозу, прокладывая ей пути⁴⁹. Бунин стремится сблизить поэзию с прозой, которая приобретает у него своеобразный лирический характер, отмечена чувством ритма. В более зрелый период ведущим началом творчества Бунина становится проза. Но и здесь, как и в стихах, писатель стремится к предельной выразительности слова.

Бунину — и прозаику, и поэту — было присуще чувство глубочайшего уважения к слову, к долгу художника-творца — «подвижника» слова. «Кто и зачем обязал меня, — спрашивал он в рассказе «Цикады», — без отдыха нести бремя, тягостное, изнурительное, но неотвратимое, — непрестанно высказывать свои чувства, мысли, представления, и высказывать не просто, а с точностью, красотой, силой, которые должны очаровывать, восхищать, давать людям печаль или счастье?»

Свойством бунинского дарования было особенное художественное видение мира, воспитанное им в себе еще в ранний период его занятий живописью и литературой. Это свойство станет отличительной чертой всего творчества писателя. Художнический взгляд на мир выразился уже в первых его литературных опытах, когда он пытался «найти себя», свой стиль, свое место в литературе, — опосредованный, чаще всего через пейзаж, показ настроений и чувствований человека. Бунин-художник начал с неустанной работы над словом. В 1897 г. он написал И. Белоусову: «...А я, брат, опять почти ничего не пишу. Все учусь, — по книгам и по жизни: шатаюсь по деревням, по ярмаркам, — уже на трех был, завел знакомства со слепыми, дураками и нищими, слушаю их песнопения и т. п.»⁵⁰ Чтобы постичь структуру и тайны языка, он переписывал стихи русских поэтов. «Выписываю из Батюшкова, — сообщил он в одном из писем, — что попало, лишь бы набрать выражений и заметить себе тон»⁵¹. «Заметить себе тон» — осталось у Бунина на всю жизнь. Задумав рассказ, повесть, он прежде всего искал «тон» произведения, его «звук».

Особое значение в формировании стиля Бунина имело изучение им устного народного творчества. В государственном музее в Орле хранятся выписки

⁴⁶ Весы. 1907. № 1.

⁴⁷ Бунин И. А. Полн. собр. соч. Пг., 1915. Т. 6. С. 317.

⁴⁸ Горьковские чтения. 1958—1959. С. 18.

⁴⁹ См.: Михайлов О. Н. И. А. Бунин М., 1967. С. 51.

⁵⁰ Бабореко А. К. И. Бунин: Материалы для биографии. М., 1967. С. 61.

⁵¹ Гольдин С. А. О литературной деятельности И. А. Бунина конца восьмидесятых — начала девяностых годов. // Уч. зап. / Орехово-Зуевского пед. ин-та, 1958. Т. 9. Вып. 3. С. 11.

писателя из фольклорных записей Барсова, записи старинных слов, народных выражений, поговорок. Странствуя по Украине, Бунин, по его собственному признанию, «жадно искал сближения с народом, жадно слушал песни и душу его». Но в то же время он считал, что художник не должен довольствоваться внешним подражанием фольклорным произведениям: «Что касается ухищрений и стилизации под народную речь модернистов, — писал Бунин, — то я считаю это отвратительным варварством». Художник глубоко русский по тематике и литературным привязанностям, Бунин резко отрицательно относится ко всякого рода подделкам под народный стиль.

Из русских художников-прозаиков наиболее близки Бунину были Толстой и Чехов. Чеховская проза восхищала его, о Толстом он всегда говорил как об особенном явлении жизни. Его поздние воспоминания о Толстом — яркое свидетельство характерно бунинского восприятия мира великого современника, интуитивно-художнического понимания той трагедии, которую пережил Толстой в старости. В стиле воспоминаний о Толстом с наглядностью отразилось все своеобразие пластики письма Бунина.

«Как-то в страшно морозный вечер, среди огней за сверкающими, обледенелыми окнами магазинов, я шел в Москве по Арбату — и неожиданно столкнулся с ним, бегущим своей пружинной походкой прямо навстречу мне. Я остановился и сдернул шапку. Он сразу узнал меня:

— Ах, это вы! Здравствуйте, здравствуйте, надевайте, пожалуйста, шапку... Ну, как, что, где вы и что с вами?

Старческое лицо его так застыло, посинело, что имело совсем несчастный вид. Что-то вязанное из голубой песцовой шерсти, что было на его голове, было похоже на старушечий шлык. Большая рука, которую он вынул из песцовой перчатки, была совершенно ледяная. Поговорив, он крепко и ласково пожал мою, опять глядя мне в глаза горестно, с поднятыми бровями:

— Ну, Христос с вами, Христос с вами, до свидания...»

Портрет великого художника выписан пластически-четко, осязаемо.

Бунин-художник проходил сложную творческую эволюцию, в процессе которой осуществлялось непрерывное, временами явное, а чаще глубинное взаимодействие начал его творчества — прозаика и поэта. Бунин признавался: «Я, вероятно, все-таки рожден стихотворцем. Тургенев тоже был стихотворец прежде всего... Для него главное в рассказе был звук, а все остальное это так. Как только я его нашел — все остальное дается само собой. Я уже знаю, что дело кончено»⁵².

В 900-е годы в творчестве Бунина вырабатывается особый способ изображения явлений мира и духовных движений человека путем контрастных сопоставлений. Это не только обнаруживается в построении отдельных образов, но и проникает во всю систему изобразительных средств художника, становясь одним из существенных художественных принципов его. Одновременно он становится мастером предельно детализированного видения мира. Бунин заставляет читателя воспринимать внешний мир зрением, обонянием, слухом, вкусом, осязанием: «И сладко лесом, цветами, травами пахнет легкий холодок зари». «Поляна глухая в глубоком снегу. Над головой уже совсем по-ночному, блещет луна, тени меж сосен черны, четки, на краю поляны тонет в сугробах черная изба без окон, снежная пухлая крыша ее вся играет белыми и синими бриллиантами. Тишина мертвая...» Это зрительный эксперимент: звуки погашены, запахов нет.

О чем бы Бунин ни повествовал, он прежде всего создавал зрительный образ, давая волю целому потоку ассоциаций. В этом он предельно щедр, неистощим и в то же время очень точен. Особый характер имело «звуковое» мастерство Бунина: умение изобразить явление, вещь, состояние души через

⁵² В большой семье: Альманах. Смоленск, 1960. С. 246.

звук с почти зримой силой. У него город зимой в большой мороз «весь скрипит и визжит от шагов прохожих, от полозьев мужицких розвальней...» Звук у Бунина может создавать даже впечатление пространства, перспективы: «Вон, кажись, пассажирский поезд идет... Долго прислушиваемся и различаем дрожь в земле. Дрожь переходит в шум, растет, и вот как будто уже за самым садом ускоренно выбивают шумный такт колеса: гроыхая и стуча несетя поезд... ближе, ближе, все громче и сердитее... И вдруг начинает стихать, точно уходя в землю...» Осязаемо передаются свойства даже таких вещей, которые, по-видимому, не поддаются чувственному восприятию. Так возникают известные бунинские образы. Пруд у Бунина блестит «жарко и скучно»; жарко светит «бесцельное» августовское солнце; раздается «тысячепудовый» колокольный звон, который «встречает, принимает и покрывает тебя»; цветы пахнут «с женственной роскошью»; листья «лепечут тихим струящимся дождем за открытыми окнами»; «неугомонная колотушка» звучит «отчаянно-громким, распутно-залихватским, каким-то круглым, полым треском». При описаниях душевного состояния человека Бунин пользуется теми же средствами построения образа, останавливая внимание читателя прежде всего на внешних его проявлениях. Милая, втайне влюбленная девушка «ясно, по-девичьи и немного бессмысленно оглядывается...». В праздник в деревне «в безлюдии села чувствовалось: все дожидались чего-то, оделись по-лучше и не знают, что делать...»

Словесное мастерство Бунина особенно проявилось в пейзажных картинах. Он пишет весеннюю ночь с соловьями и ландышами, с ароматом и трелями, передавая желание человека все в себя вместить и во всем раствориться. Но Бунин-художник обнаруживает себя прежде всего в изображении природы пронзительно-меланхолической, со следами тютчевской «возвышенной стыдливости страдания». Текст Бунина живет сложными ассоциациями и образными связями. Особо важное значение в таком типе повествования приобретает художественная деталь. Сочетание спокойного описания с неожиданно возникающей деталью станет характерным для бунинской новеллы, особенно позднего периода. Деталь у Бунина обычно обнаруживает авторский взгляд на мир, острую художественную наблюдательность и свойственную Бунину утонченность авторского видения.

Первые прозаические произведения Бунина появляются в начале 90-х годов. Многие из них по своему жанру — лирические миниатюры, напоминающие стихотворения в прозе; в них описания природы переплетаются с размышлениями героя и автора о жизни, смысле ее, о человеке. В 1897 г. выходит книга рассказов Бунина, в которую вошли: «Вести с родины», «На край света», «Танька», «Кастрюк» и др.

По социально-философскому диапазону проза Бунина значительно шире его поэтического творчества. Он пишет о разоряющейся деревне, разрушительных следствиях проникновения в ее жизнь новых капиталистических отношений, о деревне, в которой голод и смерть, физическое и духовное увядание. Много пишет Бунин о стариках: этот интерес к старости, закату человеческого существования, объясняется повышенным вниманием писателя к «вечным» проблемам жизни и смерти, которые волнуют его с отрочества и до конца дней.

Основная тема бунинских рассказов 90-х годов — нищая, разоряющаяся крестьянская Россия. Нищает мужицкая жизнь, разоряются «мелкопоместные». Беспросветна и печальна судьба обедневшего под напором капиталистической цивилизации помещичьего дворянства («Новая дорога», «Сосны»). Писатель обостренно воспринимает противоречивость современной деревенской жизни. Не приемля ни способов, ни последствий ее капитализации, Бунин видел идеал жизни в патриархальном прошлом с его «старосветским благополучием». Запустение и вырождение «дворянских гнезд», нравственное

и духовное оскудение их хозяев вызывают у Бунина чувство грусти и сожаления об ушедшей гармонии патриархального быта, исчезновении целого сословия, создавшего в прошлом свою культуру. Лирической эпитафией прошлому звучат рассказы «Антоновские яблоки» (1900) («А эти дни были так недавно, а меж тем кажется, что с тех пор прошло чуть не целое столетие... Наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства. Но хороша и эта нищенская мелкопоместная жизнь!»), «Эпитафия» (1900). Бунин пишет и о новых людях деревни: «Проходили годы... и люди мало-помалу стали уходить по дороге к городу...» Новые люди стали появляться в деревне. «Но чем-то освещают новые люди свою новую жизнь?» — спрашивал Бунин в «Эпитафии». Эта тревожная мысль звучит во многих его рассказах 90—900-х годов, которые наполняются ощущением очень близких перемен. Но каких? («Сны» и др.)

В 900-е годы Бунин был близок к демократическому лагерю литературы, к Горькому, с которым сотрудничал в «Среде» и товариществе «Знание». В «Знании» в 1902 г. вышел первый том его рассказов, в сборниках «Знание» публиковались многие его стихотворения. Однако в группе «знанцевцев» Бунин стоял особняком и по своему мировоззрению, и по своей историко-литературной ориентации. Высоко ценя талант Бунина, видя в нем крупного художника-реалиста, Горький не раз указывал на ограниченность его сословных пристрастий. «Хорошо пахнут «Антоновские яблоки», — писал он о бунинском рассказе, — да! — но — они пахнут отнюдь не демократично...»⁵³

В годы реакции, когда в литературе, по словам Воровского, наступила «ночь после битвы» и многие «знанцевцы» покинули товарищество, Бунин не изменил своего отрицательного отношения ко всяческому декадентству в жизни и искусстве, остался верен принципам реализма. За это его особенно ценил Горький. И Бунин в те годы считал себя многим обязанным Горькому. Замысел повести «Деревня», судя по письмам Бунина, был непосредственно связан с советами Горького.

В 900-е годы, по сравнению с ранним периодом, расширяется тематика бунинской прозы и решительно меняется ее стиль. Бунин отходит от лирического стиля ранней прозы. Новый этап творческого развития Бунина начинается с повести «Деревня». Повести «Деревня» и «Суходол» — самые значительные произведения дооктябрьского творчества Бунина.

Революцию 1905—1907 гг. Бунин не принял, но исторические перемены, наступившие после нее в жизни России, получили отражение в его творчестве. Многие произведения Бунина тех лет, и прежде всего повесть «Деревня», — драматические раздумья о России, ее будущем, о судьбах народа, свойствах русского характера, сложившегося в национальной истории. «Деревня», — писал М. Горький, — «была толчком, который заставил разбитое и расшатанное русское общество серьезно задуматься уже не о мужике, не о народе, а над строгим вопросом — быть или не быть России?»

Мы еще не думали о России как о целом, это произведение указало нам необходимость мыслить именно обо всей стране, мыслить исторически»⁵⁴.

После выхода в свет повести вокруг нее сразу же разгорелась полемика, спорили о достоверности оценок социальных сил русской деревни, об идеалах художника.

В статье «И. А. Бунин» В. Воровский, отмечая реалистический талант писателя, знание деревенской жизни, тонкую художественную наблюдательность, в то же время указывал на неполноту, односторонность изображенной картины. Воровский писал, что Бунин не сумел ни увидеть, ни понять новых явлений в жизни крестьянства, хотя и «дал яркую и правдивую картину быта

⁵³ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 28. С. 201.

⁵⁴ Горьковские чтения. 1958—1959. С. 53.

падающей, нищающей деревни, *старой деревни*»⁵⁵. Именно *старой деревни*, подчеркивал критик. Воровский указал на большое общественное и художественное значение повести: «...повесть Бунина, помимо чисто художественного интереса, является важным «человеческим документом», своего рода исследованием о причинах памятных неудач»⁵⁶.

Существенным художественным новаторством Бунина — автора «Деревни» — было то, что в повести он создал целую галерею социальных типов, порожденных русским историческим процессом. Основная фабульная линия повести — история жизни братьев Красовых, внуков крепостного крестьянина. Она перебивается многими вставными новеллами о жизни людей деревни Дурновки. Тихон Красов всю жизнь прожил в деревне, разбогател, стал хозяином, но деньги не дали ему счастья. Он мечтал уйти в город, переделать жизнь, от которой «остались одни лохмотья». Но он был прикован к Дурновке хозяйством и деньгами. Бунин показывает, как Тихон и подобные ему «новые люди» начали перестраивать жизнь, но будущего у них нет. Нет его и у наследников Тихона, для которых он наживал деньги. Из мира новых деревенских отношений стремится «выломиться» брат Тихона — Кузьма, который пошел в город искать правду жизни. Но «дурновское» одолело и его. Для Кузьмы, как и для Тихона, «песня спета».

Каково же будущее Дурновки, судьба деревни? В ответе на эти вопросы бунинская мысль обнаруживает глубочайшие противоречия. Идея единения дворян и мужиков, на которой строились рассказы раннего Бунина (а позже и «Суходол», 1911), оказалась иллюзией. Ни дворяне, ни новые деревенские хозяева из мужиков нежизнеспособны. Лишь в простом человеке из народа усматривает писатель светлые черты, но в глубоко трагическом сочетании с темными инстинктами, которые он объясняет не историческими условиями жизни, а некими абстрактными свойствами «славянской души». Взгляд Бунина на перспективы народной жизни пессимистичен. «Деревня» заканчивается описанием обряда венчания Молодой с Дениской. В этом финале — обостренное чувство драматического тупика, безысходности деревенской жизни.

Об обреченности дворянского усадебного мира Бунин пишет в повести «Суходол». Это семейная хроника столбовых дворян Хрущевых. В художественном обобщении Бунина она становится как бы летописью медленного трагического вымирания русского дворянства, которое само шло навстречу своей судьбе. И на любви, и на ненависти суходольцев лежит печать ущербности, тлена, какой-то непостижимой закономерности конца. Смерть старика Хрущева, убитого незаконным сыном, трагическая кончина Петра Петровича принимают форму фатальной предопределенности, наваждения, чему нельзя, да и не нужно противиться. Нет предела косности суходольского быта, пишет Бунин. Но «...дом ветшал, оседал все больше... Все те долгие годы... были для него годами медленного умирания... И все легендарнее становилось его прошлое». Суходольцы живут лишь воспоминаниями о прошлом: оно и иллюзорно, и притягательно. Повесть заканчивается картиной заросшего церковного кладбища, на котором уже трудно найти под стершимися надписями на крестах родовые могилы. Целое сословие «просто потерялось где-то».

В книге этой, писал Горький, есть «нечто от заупокойной литургии... В «Суходоле» Бунин, как молодой поп, с подорванной верой в бога, отслужил панихиду по умершему сословию своему, и, несмотря на гнев, на презрение к бессильным скончавшимся, отслужил все-таки с великой сердечной жалостью к ним. И — к себе, конечно, и к себе»⁵⁷.

Сообщая о замысле «Суходола», Бунин сказал: «... — Это произведение на-

⁵⁵ Воровский В. В. Эстетика. Литература. Искусство. С. 344.

⁵⁶ Там же. С. 334.

⁵⁷ Горьковские чтения. 1958—1959. С. 92.

ходится в прямой связи с моею предыдущей повестью «Деревня» ... Я должен заметить, что меня интересуют не мужики сами по себе, а душа русских людей вообще.

... Мне кажется, что быт и душа русских дворян те же, что и у мужика; все различие обуславливается лишь материальным превосходством дворянского сословия... Выявить вот эти черты деревенской мужицкой жизни, как доминирующие в картине русского помещичьего сословия, я и ставлю своей задачей в своих произведениях»⁵⁸.

«Суходол» — это повесть о такой же русской деревне, что и Дурновка, но увиденной в ином ракурсе. В «Суходоле» в центре внимания судьбы старых хозяев жизни, существование которых стало выморочным к тому времени, когда на смену им уже пришли новые хозяева. Тему повестей, в которых Бунин спел отходную старой помещицкой и мужицкой деревне, он будет варьировать во многих рассказах 1910-х годов о русском «деревенском человеке», о его «славянской душе» («Захар Воробьев», «Веселый двор» и др.).

Исторически обусловленную противоречивость социальной и индивидуальной психологии русского крестьянина Бунин объясняет факторами внеисторическими.

Сложность «славянской души», в которой сочетаются бунтарство и смирение, нежность и жестокость, Бунин пытается проследить в ее истоках, обращаясь к Древней Руси (книга рассказов и стихотворений «Иоанн Рыдалец», 1913). Древняя Русь предстает у него в том же трагически противоречивом облике, что и современность, — смиренной и буйной, благостной и жестокой. Сборник «Иоанн Рыдалец» — последняя из трех книг Бунина, в которых тема деревни заняла основное место.

В «Деревне», «Суходоле», «Иоанне Рыдалце» Бунин-художник отходит от субъективно-лирических принципов стиля своей ранней прозы. Ведущим в его стиле становится теперь не лирическое, но эпическое начало. Заметно большее значение в рассказах приобрели фабула, драматические столкновения характеров.

В годы войны выходят два сборника рассказов Бунина — «Чаша жизни» (1915) и «Господин из Сан-Франциско» (1915). В творчестве Бунина военного времени усиливается ощущение катастрофичности человеческой жизни, суетности поисков «вечного» счастья. Противоречия социальной жизни отражены в резкой контрастности характеров, обостренных противопоставлениях «основных» начал бытия — жизни и смерти.

Выражением несбы瓦ющихся надежд, общей трагедии жизни становится для Бунина чувство любви, в которой он видит, однако, единственное оправдание бытия. Представление о любви как о высшей ценности жизни станет основным пафосом произведений Бунина эмигрантского периода.

Любовь для бунинских героев — «последнее, всеобъемлющее, это — жажда вместить в свое сердце весь зримый и незримый мир и вновь отдать его кому-нибудь» («Братья»). Счастья вечного, «максимального» быть не может, у Бунина оно всегда сопряжено с ощущением катастрофы, смерти («Грамматика любви», «Сны Чанга», «Братья», рассказы 30–40-х годов). В любви бунинских героев заключено нечто непостижимое, роковое и несбыточное, как несбыточно само счастье жизни («Осенью» и др.).

Бунинское ощущение катастрофичности мира обострялось растущей неприязнью писателя к безнравственности и античеловечности буржуазного миропорядка. Впечатления путешествий по Европе и Востоку дали писателю материал для широких социально-философских обобщений.

В 1914 г. Бунин пишет рассказ «Братья», общий смысл и тональность ко-

⁵⁸ Московская весть. 1911. № 3. 12 сент.

того раскрываются эпитафией: «Взгляни на братьев, избивающих друг друга. Я хочу говорить о печали. Сутта Нипата».

Рассказ построен на характерных для Бунина отвлеченных представлениях о братстве людей, но «каким бы абстрактным ни казался его гуманизм, наглядный показ бесчеловечия и жестокости колонизаторов сообщает произведению конкретную историческую содержательность...»⁵⁹

Бунин рассказывает о прекрасном юноше-рикше и «брате» его — богатом английском путешественнике. Жизнь юноши-раба — унижение естественности и красоты. Богатые «братья» лишили юношу надежды на счастье и любовь, без которой жизнь для него теряет смысл. Единственное спасение от жестокости мира он видит только в смерти. Жизнь богатого «брата» без высокой внутренней цели предстает у Бунина бессмысленной и призрачной и поэтому так же фатально обреченной, как и жизнь цейлонского рикши.

Гибель мира, преступившего нравственные законы человеческого «братства», мира, в котором личность утверждает себя за счет других, мира, в котором растеряно представление о «смысле бытия», «божественном величии вселенной», предвещает буддийская легенда в финале рассказа: ворон бросился, ослепленный жадностью, на тушу погибшего на побережье слона и, не заметив, как отнесло ее далеко в море, погиб.

Эта философская концепция лежит и в основе рассказа «Господин из Сан-Франциско». В словах эпитафии «Горе тебе, Вавилон, город крепкий!» раскрывается основной смысл и этого рассказа, и «Братьев». «Эти страшные слова Апокалипсиса, — вспоминал позже Бунин, — неотступно звучали в моей душе, когда я писал «Братьев» и задумывал «Господина из Сан-Франциско». Пророчество о божьем суде над Вавилоном, этой «великой блудницей», погружен в богатстве и грехе, придавало рассказу огромный обобщающий смысл.

Громада океанского парохода с символическим названием «Атлантида», на котором путешествует семья безымянного миллионера из Сан-Франциско, и есть современный Вавилон, гибель которого неотвратима, ибо жизнь его бесцельна и призрачна, как бесцельна и призрачна перед лицом смерти, «общего закона» бытия, власть и сила господина из Сан-Франциско. Символика Бунина в условиях реальной русской жизни приобретала глубокий социальный смысл. Она указывала на невозможность дальнейшего сосуществования вопиющих общественных контрастов. «... Девятому кругу была подобна подводная утроба парохода, — та, где глухо гоготали исполинские топки, пожирившие своими раскаленными зевами груды каменного угля, с грохотом ввергаемого в них облитыми едким, грязным потом и по пояс голыми людьми, багровыми от пламени; а тут, в баре, беззаботно закидывали ноги на ручки кресел, цедили коньяк и ликеры, плавали в волнах пряного дыма, в танцевальной зале все сияло и изливало свет, тепло и радость, пары то крутились в вальсах, то изгибались в танго...» Суэта салонов лишь имитация жизни, призрачная игра в жизнь, такая же лживая, как и игра в любовь молодой пары, нанятой паровой компанией для развлечения скучающих пассажиров. Эта игра ничтожна и никчемна перед лицом смерти — «возвращения в вечность».

Так вновь переплетаются у Бунина социальная тема неприятия мира, построенного на ужасающих социальных контрастах, с его основной философской темой 1910-х годов — о «вечных» законах человеческого бытия, с позиций которых он судит современность, ее общественное устройство, буржуазную цивилизацию.

Рассказы «Господин из Сан-Франциско» и «Братья» были вершиной критического отношения Бунина к буржуазному обществу и буржуазной цивили-

⁵⁹ Афанасьев В. Н. И. А. Бунин. М., 1966. С. 210.

зации и новым этапом развития бунинского реализма. В прозе Бунина 1910-х годов подчеркнутая бытовая контрастность сочетается с широкими символическими обобщениями.

Размышляя о смысле бытия, Бунин пишет и свой известный рассказ «Чаша жизни». У каждого из героев этого рассказа была молодость, любовь, надежды, что-то живое и прекрасное. Но все это погибло в эгоистических устремлениях. «Зачем мы живем на свете?» — обращает Бунин вопрос к каждому из них. Чаша жизни не стала для них чашей бытия. Она оказалась наполненной только мелким, житейским, эгоистическим. И Бунин ужаснулся жизни всех, кто не задавался вопросом о смысле бытия: в Дурновке, Суходоле, в Вавилоне современного буржуазного мира.

В эти годы начинается новый этап освоения Буниным традиций реализма Л. Толстого, к наследию которого писатель обращался и ранее, и в эмиграции, когда писал книгу «Освобождение Толстого». Размышляя над личностью великого современника, писатель создал в «Освобождении Толстого» свою концепцию творчества Л. Н. Толстого. Говоря о философских и эстетических противоречиях Толстого, Бунин утверждал, что разрешение их Толстой видел в переходе от земного к «вечному» — в возвращении в лоно «беспредельного».

Ощущение грядущих общественных потрясений, обострившееся в сознании Бунина в годы войны, выразилось в ряде рассказов, посвященных трагедии человеческой любви, одиночеству человека в мире («Грамматика любви», «Легкое дыхание»). Бунин уходит от современности в область «вечных» тем. Тема любви в этих произведениях начинает обретать ту трагическую тональность, которая будет свойственна творчеству Бунина эмигрантского периода.

«Грамматика любви» — повествование о необычайной красоте и великой силе человеческого чувства, которое так несовместимо с наступившим «всеобщим озверением и одичанием». Теме любви, как поглощающей страсти, ведущей к смерти, гибели, посвящен рассказ «Сын» (1915).

Во время мировой войны Бунин не поддавался шовинистическим настроениям, трезво оценивая происходящее. Пацифистские взгляды писателя, убежденного, что никто не вправе отнимать жизнь у другого, обусловили его критическое отношение к войне. Февральскую революцию Бунин принял как выход из тупика, в который зашел царизм. Но великого смысла Октябрьской революции он не понял и воспринял ее враждебно. В 1918 г. Бунин уезжает из Москвы в Одессу, а в 1920 г. вместе с остатками белогвардейских войск эмигрирует через Константинополь в Париж.

«Эмиграция стала поистине трагическим рубежом в биографии Бунина, порвавшего навсегда с родной русской землей...»⁶⁰ В произведениях, написанных в первые эмигрантские годы, Бунин враждебно настроен против Советской России и большевиков. В этот период он тесно связан с монархическими кругами эмигрантов, для которых отрицание будущего во имя прошлого стало жизненным принципом.

Бунин трагически переживал разрыв с родиной. Настроения отчужденности, одиночества зазвучали в его произведениях с особой силой:

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо...
Как бьется сердце горестно и громко.
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом
С своей уж ветхою котомкой!

Оторванность от родины ограничила творческие возможности Бунина. Он замкнулся в воспоминаниях о России, в переживаниях навсегда ушедшего прошлого.

В рассказе «Неизвестный друг» (1923) мысли героини о жизни явно разде-

⁶⁰ Твардовский А. О Бунине // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. С. 11.

ляет сам Бунин: «И всего бесконечно жаль: к чему все? Все проходит, все пройдет, и все тщетно, как и мое вечное ожидание чего-то, заменяющее мне жизнь...» Жизнь — только воспоминания о прошлом, которые томят и обманывают. Такое ощущение времени наложит отпечаток и на новое восприятие Буниным творчества Чехова. В своей последней, незавершенной книге о Чехове — человеке и художнике — писатель скажет, что главным действующим лицом в чеховских пьесах он видит беспощадно уходящее время. *Беспощадность ушедшего и уходящего времени* и станет темой многих рассказов писателя в 30–40-е годы.

Основное настроение бунинского творчества 20-х годов — одиночество человека, оказавшегося «в чужом, наемном доме», вдали от земли, которую любил «до боли сердечной». «В живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности погружаю я корни и стебли моего прошлого — и вот опять, опять дивно прозябает мой заветный злак», — писал Бунин в рассказе «Роза Иерихона», которым открывался его первый зарубежный сборник под тем же названием (1924).

«Вечные» темы, звучавшие в дооктябрьском творчестве Бунина, сопрягаются теперь с темами личной судьбы, проникаются настроениями безысходности личного существования. Размышления Бунина о смысле бытия, о любви и смерти, о прошлом и будущем всегда связаны, а с годами все более и более, с мыслью о России, отошедшей для него в область воспоминаний. Бунин-художник весь в прошлом, в своих старых темах — в дореволюционной Москве, в усадьбах, которых уже нет, в провинциальных городках; но старые темы, само прошлое преобразуются новым душевным состоянием писателя. Оттенок безнадежности, роковой предопределенности жизни лежит на всех произведениях Бунина эмигрантской поры.

Самыми значительными книгами Бунина 20–40-х годов были сборники рассказов «Митина любовь» (1925), «Солнечный удар» (1927), «Тень птиц» (1931), роман «Жизнь Арсеньева» (1927–1933) и книга новелл о любви «Темные аллеи» (1943), которая явилась своеобразным итогом идейных и эстетических его исканий. Говоря о «Темных аллеях», Бунин писал, что считает ее «самой лучшей книгой в смысле сжатости, живости и вообще литературного мастерства»⁶¹.

Понимание мира и своего места в нем Бунин выразил в характерной записи, относящейся к тому времени: «И идут дни за днями — и не оставляет тайная боль неуклонной потери их — неуклонной и бессмысленной, ибо идут в бездействии, все только в ожидании действия и чего-то еще... И идут дни и ночи, и эта боль, и все неопределенные чувства и мысли и неопределенное сознание себя и всего окружающего и есть моя жизнь, не понимаемая мной». И далее: «Мы живем тем, чем живем, лишь в той мере, в какой постигаем цену того, чем живем. Обычно эта цена очень мала: возвышается она лишь в минуты восторга — восторга счастья или несчастья, яркого сознания приобретения или потери; еще — в минуты поэтического преображения прошлого в памяти». Таким «поэтическим преображением прошлого в памяти» и предстает творчество Бунина эмигрантского периода, в нем писатель ищет спасения от беспредельного чувства одиночества. Если в 1910-е годы проза Бунина высвобождалась из-под власти лирики, то в эти годы, передавая поток жизненных ощущений автора, вновь подчиняется ей, несмотря на пластичность письма. Все настойчивее и напряженнее звучит в творчестве Бунина тема смерти, ее тайны, тема любви, всегда роковым образом сопряженной со смертью.

Рассказы Бунина о любви — это повествование о ее загадочной, ускользающей природе, о тайне женской души, которая томится жаждой любить, но

⁶¹ Wastolek E. The Fiction of Ivan Bunin. Harvard. 1954. P. 306.

никогда не полюбит. Исход любви, по Бунину, всегда трагичен. В повести «Митина любовь» героя преследует романс Рубинштейна на слова Генриха Гейне: «Я из рода бедных Азров, / Полюбив, мы умираем...». В. Н. Муромцева-Бунина в книге «Жизнь Бунина» пишет о том, что долгие годы Бунин носил в себе впечатление от этого романса, который услышал в юношеском возрасте и в «Митиной любви» как бы вновь пережил его (и не только в этой повести, — «переживал» писатель его во всем своем творчестве эмигрантского периода).

Именно в любви видел Бунин «возвышенную цену» жизни, в любви, дающей сознание «приобретения» счастья, но всегда неустойчивого, теряемого, как неустойчива в утратах сама жизнь. Наиболее показательны в этом отношении рассказы «В Париже», «Холодная осень», «Генрих» и др. Герои Бунина обычно выведены из сферы общественной в сферу психологических отношений. Возможные социальные основы конфликта сведены к мысли о роке, судьбе, тяготеющей над любовью («Три рубля»). Персонажи бунинских рассказов, вошедших в книгу «Темные аллеи», внешне разнообразны, но все они — люди единой судьбы. Студенты, писатели, художники, армейские офицеры одинаково изолированы от социальной среды. Не в обстоятельствах внешних отношений смысл их жизни; для них характерна внутренняя трагическая опустошенность, отсутствие «цены жизни». Они ищут ее в любви, в воспоминаниях о прошлой любви. Будущего у них нет, хотя внешние обстоятельства жизни, казалось бы, логически не влекут их к обычному для бунинских рассказов трагическому финалу. «Чистый понедельник» — один из наиболее характерных бунинских рассказов этого цикла о крушении человеческой жизни, любви.

Как вспоминает В. Н. Муромцева-Бунина, Бунин считал этот рассказ лучшим из всего написанного им⁶². Действительно, он как бы завершал целый период раздумий писателя о России, ее судьбах, а с точки зрения эстетической был итогом его художественных исканий. «Чистый понедельник» — рассказ не только о любви, но и о судьбах дореволюционной России, стоявшей в 1910-е годы перед неизбежностью общественного взрыва. Это была попытка Бунина ответить на вопрос: могло ли быть иначе, чем было в истории, могла ли пойти Россия не в революцию, а по другому пути национального развития?

По содержанию, бытовому фону рассказ подчеркнута национально-русский, со всеми атрибутами русского патриархализма, церковностью, со всеми чертами типично московского интеллигентского быта предреволюционного времени.

В центре рассказа загадочный образ женщины, в расцвете красоты ушедшей в монастырь и принявшей постриг. Тайна ее характера, необъяснимость поведения связаны с ее изначальным решением уйти, пройдя искусы жизни, от мира, с его соблазнами, накануне жизненных сдвигов и катаклизмов. Уход героини в монастырь внутренне обоснован мотивом искупления за некое историческое отступничество, за то, что Россия «сорвалась» со своих нравственных устоев в бунт и мятежность. Ведя ее по пути обуздания чувственной стихии к патриархальности, Бунин как бы размышлял о национальном нравственном идеале России. Финал рассказа приобретает символическое звучание: отречение героини от любви, мира — это проявление бунинского неприятия русской демократической общечеловечности, тех социальных настроений, которые привели страну к революции⁶³.

Общий пафос бунинского творчества эпохи эмиграции, место Бунина в литературе своего времени чутко почувствовала М. Цветаева. В ноябре 1933 г., в связи с присуждением Бунину Нобелевской премии, она сказала, сравнивая значение Горького и Бунина для литературы: «...несравненно больше Бунин:

⁶² См.: Бунин И. А. Повести. Рассказы. Воспоминания. М., 1961. С. 627.

⁶³ См.: Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1977.

и больше, и человечнее, и своеобразнее, и нужнее — Горький, Горький — эпоха, а Бунин — конец эпохи»⁶⁴.

Бунинская проза этого времени отличается глубоко субъективным лирическим видением мира. Сюжет бунинского рассказа обычно прост, несложен. Развитие действия замедлено воспоминаниями о прошлом, которые приобретают в рассказе и самостоятельное значение, но в конечном счете всегда соотносены с трагически-бесперспективным настроением. Лирика прозы Бунина обращена к памяти, к прошлому, к эмоциям человека, неразсторжимо связанного с ушедшим и невозвратимым миром.

Кроме сборника «Темные аллеи» самым значительным явлением в творчестве Бунина последних лет стал роман «Жизнь Арсеньева», в котором Бунин пытался осмыслить и обобщить события своей жизни и жизни России предреволюционного времени. «Жизнь Арсеньева» — лирическая исповедь героя, рассказ о формировании художника «от истока дней», первого осознания своего бытия, через восторги и радость первой любви, творчества до трагического восприятия невозвратимости ушедшей любви и счастья. Это последняя в истории русской литературы автобиографическая книга писателя-дворянина. Связь ее с литературной традицией XIX столетия подчеркнута Буниным сознательно. Вместе с тем «Жизнь Арсеньева» — книга, глубоко отличная от автобиографических произведений Аксакова или Толстого.

О романе И. Бунина К. Паустовский писал: это «не только славословие России, не только итог жизни Бунина, не только выражение глубочайшей и поэтической его любви к своей стране, выражение печали и восторга перед ней, изредка блещущего со страниц книги скупыми слезами, похожими на редкие ранние звезды на небосклоне. Это еще нечто другое.

Это не только вереница русских людей — крестьян, детей, нищих, разорившихся помещиков, прасолов, студентов, юродивых, художников, прелестных женщин, — многих людей, присутствовавших на всех путях и перепутьях и написанных с резкой, порой ошеломляющей силой.

«Жизнь Арсеньева» в каких-то своих частях напоминает картины художника Нестерова «Святая Русь» и «На Руси». Эти полотна — наилучшее выражение своей страны и народа в понимании художника...»⁶⁵

В основе романа — созерцание, переживание памятных мгновений жизни, своего субъективного мира прошлого, как он видится сегодня. Говоря о прошлом, ушедших временах и людях, Бунин писал: «Сказка, легенда — все эти лица, их жизни и эпохи! Точно такие же чувства испытываю я и теперь, воскрешая образ того, кем я был когда-то. Был ли в самом деле?..»

Лирическая стихия, охватившая прозу позднего Бунина, определила особенности жанра и стиля романа. «В этой удивительной книге поэзия и проза слились воедино, слились органически, создав новый замечательный жанр.

В этом слиянии поэтического восприятия мира с внешне прозаическим его выражением есть нечто строгое, подчас суровое. (...)

Новизна «Жизни Арсеньева» еще и в том, что ни в одной из бунинских вещей не раскрыто с такой полнотой то явление, которое мы, по скудости своего языка, называем «внутренним миром» человека»⁶⁶.

Своеобразие романа в том, что решающую роль в нем играет переживание прошлого в лицах и событиях. Но роман не сводится только к самораскрытию Арсеньева, его психологии. У Бунина-реалиста значение и ценность сохраняет «вещность», реальность бытия — русского, национального, соотношенного с исторической эпохой. Бунин пишет о любви и смерти, художнике и жизни, красоте родной земли. Лейтмотив романа — тема утрат, и пре-

⁶⁴ Цветаева М. Письма к А. Тесковой. Прага, 1969. С. 106.

⁶⁵ Паустовский К. Собр. соч. М., 1982. Т. 3. С. 331–332.

⁶⁶ Там же. С. 336–337.

жде всего любви. Но, в отличие от других произведений Бунина о любви, вечно сопряженной со смертью, роман лишен ноты безнадежности. В нем прозвучала страстная убежденность писателя в силе и власти любви над смертью.

Характерная особенность романа — постоянное смещение временных граней, неразграниченность дум и восприятий жизненных фактов героем романа и Бунинным-рассказчиком. Взглядам молодого Арсеньева свойственны социальные и философские взгляды писателя, пережившего уже целую эпоху трагических разубверений.

В этом романе, как и во многих других произведениях того времени, Бунин осознает человека как звено в цепи поколений. Память истории, память поколений живет осознанно или бессознательно в каждом человеке и движет, наряду с влиянием современности, его поступками, определяет его побуждения и склонности. Эта мысль у Бунина не новая; вариант ее встречается в 1900-е годы в произведениях восточного цикла. Навеяна она мотивами восточной философии. Но в романе эта мысль приобрела новый оттенок. Бунину здесь важно было сказать (как и во многих новеллах тех лет), что процесс восприятия современного мира есть не что иное, как узнавание ушедшего и невозвратимого⁶⁷.

«Бунин — по времени последний из классиков русской литературы, чей опыт мы не имеем права забывать... — писал о Буине Твардовский. — Перо Бунина — ближайший к нам по времени пример подвижнической взыскательности художника, благородной сжатости русского литературного письма, ясности и высокой простоты, чуждой мелкотравчатым ухищрениям формы ради самой формы...» В этом смысле Бунин стоит в ряду крупнейших русских писателей-классиков.

Еще в 1910-е годы Горький сказал о месте Бунина в литературе: «Выньте Бунина из русской литературы, и она потускнеет, лишится живого радужного блеска...»⁶⁸

⁶⁷ См.: Крутикова Л. В. «Жизнь Арсеньева» — итоговая книга И. А. Бунина: Бунинский сборник. Орел. 1974.

⁶⁸ Наш современник. 1965. № 7. С. 104.

ЛИТЕРАТУРА 1910–1917 гг.

В литературном движении 1910-х годов, борьбе идейных течений того времени отразились новые тенденции развития русской общественной и художественной жизни.

Если годы реакции заявили о себе в литературе отречением от гуманистических социальных идеалов, развенчанием положительных героев литературы прошлой революционной эпохи, то начавшийся новый подъем революционно-го движения вселял уверенность в том, что традиции первой российской революции живы, силы сопротивления реакции неуклонно растут.

В 1910 г. В. И. Ленин писал: «...начинается полоса нового подъема. Пролетариат, *отступавший* — хотя и с большими перерывами — с 1905 по 1909 год, собирается с силами и начинает переходить в *наступление*»⁶⁹. Ленин считал пятилетие с 1908 по 1913 г. одним из самых тяжелых периодов русской истории⁷⁰. Молодой русской демократии, демократической мысли приходилось бороться с остатками общественной реакции, нравственного декаданса.

В декадентской литературе Ф. Сологуб, М. Арцыбашев, З. Гиппиус печатают свои романы, не только пронизанные настроениями общественной усталости, но и характерные активной попыткой скомпрометировать революционеров, дело социальной революции.

В 1910-е годы настроения упадка не оказывали на общество уже того влияния, что в предшествующее трехлетие. Основные проблемы всех идейно-художественных течений русской литературы — будущее России, революции, пути развития и судьбы русского искусства. Тема отношений искусства и времени становится одной из самых важных для Горького и Блока, Серафимовича и Брюсова, Демьяна Бедного и Маяковского. Появляются статьи, книги, в которых обсуждаются итоги литературного развития в России в XX в., делаются попытки определить направление и смысл творческих исканий русского искусства в новую эпоху⁷¹.

Именно в те годы в литературной критике и литературоведении возникает понятие неореализма, которым начинают обозначать новые тенденции, наметившиеся в литературе, — устремленность к социальной проблематике и широким философским обобщениям. Но понятие неореализма наполнялось представителями разных идейных течений различным содержанием.

Символисты и либерально-буржуазные критики считали, что реализм «возрождается», приходя к символизму в некоем синтезе традиционно-реалистических и модернистских принципов письма, ибо классический реализм уже не отвечает требованиям времени. Реализовать идею такого синтеза в 1910-е годы попытались Л. Андреев, А. Ремизов, ранний С. Сергеев-Ценский. В их творчестве и возникли произведения, которые в современной критике принято называть с точки зрения художественного метода промежуточными явлениями. Однако попытки синтезировать мировоззренчески несоединимые творческие принципы сразу же обнаружили свою несостоятельность. Синтеза не возникло. В противоречии творческих тенденций всегда обнаруживалась ведущая, благодаря которой художник тяготел к искусству модерна или, через

⁶⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 74.

⁷⁰ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 25. С. 12.

⁷¹ Наиболее значительным трудом была кн.: Русская литература XX века (1890–1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914–1918. Т. 1–3.

преодоление влияния модернизма, — к реализму. Основной путь развития писателей демократического лагеря, попытавшихся на начальных этапах своей литературной деятельности достичь такого творческого синтеза, шел от модернизма, а не к нему. Именно таким был итог творческих исканий в те годы М. Пришвина, С. Сергеева-Ценского, А. Толстого.

Демократическая критика также писала, что 1910-е годы — время неореализма. Но для нее неореализм — это реализм современного искусства. «Возрождение реализма» (так назвал свою статью в «Правде» в 1914 г. критик-марксист А. Каринян) — обращение литературы к всестороннему анализу современной русской жизни, ее коренных социальных и нравственных проблем.

Марксистская критика чутко подметила тот факт, что демократическая литература уже в начале 1910-х годов ощущала и пыталась передать новые веяния времени, сказывавшиеся прежде всего в активизации общественной психологии человека. В письме к М. Горькому В. Вересаев писал в 1912 г.: «Мне чужется, что атмосфера сейчас насыщена именно жадной утверждения жизни, эту жажду я замечаю в целом ряде вновь появляющихся писателей». Говоря о «вновь появляющихся писателях», Вересаев имел в виду то новое поколение литераторов, которых принято называть реалистами 1910-х годов. Мировоззрение и художественный мир этих писателей были очень различными, но их объединяло напряженное внимание к судьбам России, народа, наследование гуманистических традиций русской литературной классики. «Думы о России, — пишет об этом этапе русского литературного развития К. Д. Муратова, — о народной судьбе пронизывают все крупнейшие произведения той поры. Каждый из художников изображал знакомое и близкое ему, но на первый план, как и в литературе эпохи революции, выдвинулась Русь демократическая... Творчество Горького и Серафимовича говорило о появлении в стране новых сил, которые смогут повернуть течение истории. Другие не видели еще ясно эти силы, но общий пафос их произведений приводил к выводу: более так жить нельзя!»⁷²

В творчестве Горького 1910-х годов история судеб героев воссоздавалась на широком фоне исторической жизни, изображенной в ее развитии к будущему. Судьбы отдельных людей представляли как судьбы целых слоев и классов русского общества. Отличительной чертой горьковского реализма — реализма социалистического — становится изображение того, как неуклонно растет волевое, активное начало в характере русского человека. Эта идея Горького находит свое классическое выражение в повестях автобиографической трилогии.

Творчество писателей критического реализма было лишено такой исторической перспективности, но и им было свойственно оптимистическое утверждение жизни, гуманистическая настроенность, программное противопоставление своего творчества, его пафоса, мировосприятию литературы декаданса.

В связи со спорами о неореализме в 1910-е годы возникает дискуссия о художественном наследии, об отношениях классического реализма и искусства нового времени. Обсуждается вопрос о соотношении в художественном произведении картин жизни, быта и философских обобщений, эпоса и лирического начала, роли и места авторской субъективности.

Характерно, что в 1910-е годы интерес к новейшим течениям в поэзии определенно спадает. Публика, вспоминали современники, начинает предпочитать писателей реалистического направления. Как свидетельствовали «Известия книжных магазинов товарищества М. О. Вольф по литературе, наукам и библиографии», «...сборники стихотворений новейших поэтов не находят совершенно покупателей. В библиотеках их не спрашивают, в то время, как

⁷² Цит. по: Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972. С. 155.

старые поэты не только в спросе, но этот спрос на «старых» увеличивается из года в год»⁷³.

В реалистической литературе тех лет наряду с интересом к «вещному» миру усиливается устремленность к философским обобщениям, своеобразному философскому лиризму. Но эти особенности, проявившиеся как в творчестве писателей-реалистов поколения 1890-х годов (В. Вересаев, И. Бунин), так и в произведениях писателей-реалистов 1910-х годов (С. Сергеев-Ценский, М. Пришвин), имели иное, чем у символистов, идейно-художественное основание и служили иным идейным и изобразительным целям. Лирическая субъективность произведений этих писателей всегда связана с раздумьями о судьбе Родины, пронизана социальной мыслью, социальным чувством.

Под самым непосредственным влиянием М. Горького формируются как писатели большой литературы А. Чапыгин, И. Вольнов, С. Подъячев. В своих произведениях, лучшие из которых носят автобиографический характер, они рассказывали о трудном процессе осознания русским народом самого себя. Процесс пробуждения народного социального самосознания в творчестве писателей этого течения ярко показан в произведениях И. Касаткина («С докукой», 1910; «Село Миккульское», 1911) и повестях автобиографической трилогии И. Вольнова.

Наряду с проблемами социальными в литературе становится актуальной проблема судьбы человеческой личности, индивидуального сознания, внутренней жизни простого русского человека, представителя молодой русской демократии. Особое внимание на нее обращал М. Горький в своих публицистических статьях. В литературе это порождало новые формы и приемы психологического анализа, увлечение ряда писателей-реалистов сказовой манерой письма (И. Шмелев. «Человек из ресторана»).

Большое место в литературе критического реализма 1910-х годов занимает поэзия так называемых новокрестьянских поэтов (С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова, А. Ширяевца), развивавших традиции русского устного народного творчества и крестьянской поэзии XIX в.

В эти же годы начинается массовое пролетарское литературное движение, направляемое большевистскими органами печати, прежде всего газетами «Звезда» и «Правда». Формируются основные черты творческого метода и стиля поэта-правдиста Демьяна Бедного, одного из зачинателей поэзии социалистического реализма.

В декадентской литературе на смену символизму, переживавшему глубокий идейно-творческий кризис, приходят новые и последние в литературе этого направления идейно-художественные течения: акмеизм, эгофутуризм, футуризм. Отрицание акмеизмом туманностей символизма, обращение к «вещному», реальному миру, приятие всего сущего, утверждение «прекрасной ясности» искусства никоим образом не сблизило это литературное течение с жизнеутверждающей реалистической литературой десятилетия, ибо они опирались на разные общественные и эстетические посылки. Вскоре в акмеизме обнаружилась его историческая бесперспективность.

Не имело перспективы развития и другое декадентское течение того времени — футуризм, утверждение футуристического искусства искусством будущего. Отрицая классическое искусство, его гуманистические традиции, футуризм лишил себя возможности движения к будущему, что и проявилось после Великой Октябрьской социалистической революции.

Особым периодом литературного развития стали годы первой мировой войны, когда предельно четко обозначилось идейное разграничение литературных течений. Писатели и поэты — акмеисты попытались идеализировать и эстетизировать войну (Н. Гумилев, С. Городецкий, Г. Иванов), так же как

⁷³ Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольф... 1913. № 1. С. 27—28.

и некоторые поэты, связанные с символизмом (Ф. Сологуб, в начале войны — В. Брюсов). Писатели демократического течения в основном стремились сохранить принципы изображения действительности, которые были рождены эпохой первой российской революции (А. Серафимович, А. Куприн, В. Шишков); их творчеству свойственно и традиционное для русской литературы критическое осмысление современности. Они пишут о постепенном осознании народом смысла и целей войны, не имеющих ничего общего с народными интересами, о нарастании общенародного протеста против войны.

В творчестве А. Серафимовича, Демьяна Бедного, В. Маяковского, в некоторых произведениях М. Пришвина («Потерянное имя»), А. Неверова («Среди ополченцев»), Скитальца («К родным берегам») звучат антивоенные мотивы. На антивоенные позиции становятся и русские футуристы, прежде всего В. Маяковский и В. Хлебников.

В это время окончательно определяется то основное направление, по которому будет развиваться литература послеоктябрьской эпохи, — социалистический реализм.

ЛИТЕРАТУРА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО 1908—1917 гг.

При всем разнообразии проблематики творчество Горького предреволюционного десятилетия отличается единством идейного пафоса. Горький пишет об исторической правоте дела революции 1905—1907 гг.; о тех уже необратимых процессах, которые под влиянием революции происходят в общественной и идейной жизни страны, в социальной психологии русского человека. В творчестве пролетарского писателя проявляются новые черты метода социалистического реализма.

В годы реакции Горький пишет повести «Исповедь», «Лето», «Жизнь ненужного человека», цикл «окуровских» повестей. К этому времени относятся пьесы «Последние», «Васса Железнова», которые характеризуются новыми чертами драматургического стиля.

1909 год был годом спада рабочего движения. Но уже в ноябре следующего года явственно обнаруживаются симптомы нового революционного подъема, на что указывал В. И. Ленин в статье «Начало демонстраций».

Литературная работа Горького в это время тесно связана с большевистской прессой. В еженедельной большевистской газете «Звезда» он печатает «Сказки об Италии», которые получили высокую оценку В. И. Ленина, берет на себя редактирование беллетристического отдела журнала «Просвещение», деятельным участием поддерживает большевистскую «Правду».

В 1910-е годы Горький, придавая большое значение развитию массовой пролетарской литературы, много работает с начинающими рабочими поэтами и писателями. Под его редакцией в 1914 г. выходит «Первый сборник пролетарских писателей». В предисловии, написанном Горьким и обращенном не столько к читателю, сколько к авторам, проявилась глубокая забота об идейной направленности творчества и художественном развитии начинающих пролетарских писателей.

Во время первой мировой войны, отстаивая идею интернационального единения трудящихся, Горький организует журнал антивоенного направления «Летопись». Однако журнал не смог удержаться на последовательных позициях в вопросе о войне и мире, за что его резко критиковал В. И. Ленин.

В 1910-е годы Горький пишет три связанных между собой цикла произведений — «Русские сказки», рассказы, которые затем вошли в сборник «По Руси», и «Сказки об Италии»; философские драмы «Старик» и «Зыковы» и две автобиографические повести «Детство» и «В людях».

В формировании общественных, философских и эстетических взглядов писателя в эти годы определяющим было его участие в политической работе большевиков и непосредственное влияние идей и личности В. И. Ленина.

С весны 1910 г. между Лениным и Горьким завязывается переписка. Ленин обсуждает с Горьким проблемы современного литературного положения, пишет о необходимости борьбы с ренегатством, декадентством, «достоевщиной», критикует ошибочные идеи самого писателя. Критика Ленина встречает у Горького понимание и помогает ему избавиться от ложных философских идей, которые проявились в его повести «Исповедь» и некоторых публицистических статьях.

Живя на Капри (1906—1913), Горький испытал влияние богостроительных



И. Мейеркин

идей Богданова и Луначарского, ратовавших за создание некоей «героической религии» «без бога», построенной на материалистическом понимании мира, чтобы придать-де большую эмоциональную широту марксизму. Увлеченный этой идеей, Горький написал повесть «Исповедь» (1908) — историю жизни сироты Матвея, выходца из крестьян, которого писатель пытался обратить в богостроительскую веру. В момент духовного кризиса, переживаемого Матвеем, увидевшим всю несправедливость окружающего мира, Горький сталкивает его со старцем Ионой — носителем новой религии, в центре которой — культ человека и народа. Вера Ионы состоит в том, что бог — это народ и человек.

Луначарский, поясняя, что такое бог, о котором говорит старец в повести, писал: «Бог, о котором говорит старик, — человечество, цельное социалистическое человечество. Это единственное божественное, что нам доступно. Этот бог не родился еще — строится только. А кто богостроитель? Конечно, пролетариат, в первую голову, в тот исторический момент, который мы переживаем».

Горький попытался навязать в повести эту теорию не только Матвею, но и людям пролетарской среды. Однако логика художественной правды не позволяла писателю исказить правду жизни. Рабочие в повести не только не принимают «богостроительскую» веру, но и чувствуют, что она психологически им чужда и враждебна.

Против идей богостроительства резко выступил В. И. Ленин. В письмах к Горькому он указывал, что в период политической и идейной реакции всякое «кокетничанье» с богом имеет реакционный смысл. Под влиянием ленинской критики Горький отходит от философской концепции «Исповеди». Богостроительские увлечения писателя не были органичны для материалистического понимания им мира и носили характер временных внешних заимствований. Ленин считал, что Горький был и остается крупнейшим представителем пролетарского искусства, которое по своему существу несовместимо с какими бы то ни было идеалистическими философско-эстетическими концепциями. Вслед за «Исповедью» Горький пишет повесть «Лето» (1909) о современной русской деревне, разбуженной революцией, о судьбах русской народной жизни.

Повесть явилась произведением ярко выраженной революционной тенденции. В ее образах, сюжетных ситуациях ощутимы отголоски идей и сюжетных ситуаций романа «Мать». Горький изображает борьбу передовых людей деревни, сельской молодежи, которая начинает осознавать, что путь к освобождению лежит только через революционное действие.

Повесть как бы синтезировала крестьянскую тему в творчестве Горького дооктябрьского периода. Предельное обострение социальных противоречий, процесс решительного классового размежевания деревни — все это получает в ней яркое художественное воплощение. «...Содомит деревня, стонет, борется — ходит по телу ее острая пила и режет надвое», — говорит один из героев повести. Все больше и больше появляется в деревне новых людей, стремящихся понять социальную правду жизни. В рождении нового человека не только в городе, но и на селе видит писатель знаменательную черту русской народной действительности. Характер деревенского революционера убедительно раскрывается в образе Егора Досекина. Этот человек сформирован пореволюционной эпохой. Досекин видит трудности революционной работы в деревне. Основная черта его характера — неиссякаемый оптимизм, убежденность, что исторической неправде пришел конец. Настроение героя передается и другим. Таких людей, как Досекин, становится в России все больше и больше. Они уже свободны от исторических заблуждений прошлого.

В повести Горький развил и тему, заданную в романе «Мать», — о единстве интересов рабочих и крестьян в борьбе за освобождение. Пропагандист Трофимов выступает как бы связующим звеном между городским револю-

ционным подпольем и деревенскими революционерами. Жизнь идет к новой революции, старого страха крестьянства перед силами прошлого уже не существует. Эту социально-психологическую атмосферу русской пореволюционной деревни передают слова стражника Семена, олицетворяющего в повести политическое и нравственное черносотенство: «Коли страху нету больше, — все кончено!»

Повесть была написана в самые трудные годы реакции, но она, как и роман «Мать», проникнута радостным настроением, основанным на вере писателя в творческие силы русского народа.

Разность идей, формирующих «Лето» и «Исповедь», определила различие стиля, композиционного строения и языка повестей. Язык «Исповеди» стилизуется под народную речь, причем господствует стиль Матвея — рассказчика. Речь других персонажей сглажена его речевой манерой. В «Лете» же преобладает совершенно иная языковая атмосфера, опирающаяся на традиции подлинно народной речи. Характер тропов приближает поэтику «Лета» к поэтике фольклора и некрасовского творчества.

Одновременно с повестью «Лето» Горький пишет пьесы «Последние» (1908), «Васса Железнова» (1910), повесть «Жизнь ненужного человека» (1907 — 1908), произведения «окуровского» цикла. Огромное значение в борьбе с реакционными идеологическими концепциями и литературным «распадом» имели публицистические статьи писателя.

В ряде произведений Горький обличает верных слуг самодержавия, говорит об историческом бессилии врагов революции, об их духовном и нравственном разложении. Повесть «Жизнь ненужного человека» (первоначальное название «Шпион») воспроизводит нравы царской охранки. Сюжетной основой повести является жизнь Евсея Климова, человека мелкой городской среды, ставшего из страха перед открывшимся ему злом мира шпионом, провокатором, братоубийцей. В эпоху реакции Горький, уже на ином материале, возвратился к своим прежним темам о человеке, о месте в жизни правды и лжи. В его произведениях опять зазвучал спор с моралистическими идеями Толстого и Достоевского, получившими в те годы новую жизнь в сочинениях литераторов, которые пытались философски оправдать политическое ренегатство, идейное отступничество, нравственную беспринципность. Характеристике основной идеи повести дал сам Горький в статье «Разрушение личности», когда писал о социальных, идеологических и психологических процессах эпохи. «Современный изолированный и стремящийся к изоляции человек, — писал он, — это существо более несчастное, чем Мармеладов, ибо поистине некуда ему идти и никому он не нужен! Опьяненный ощущением своей слабости, в страхе перед гибелью своей, какую ценность представляет он для жизни, в чем его красота, где человеческое в этом полумертвом теле с разрушенной нервной системой, с бессильным мозгом, в этом маленьком вместилище болезней духа, болезней воли, только болезней?»⁷⁴ Но одновременно Горький говорил о том, что «эти люди с убитой волей, без надежд, без желаний» — «элемент, крайне опасный для жизни». Историю жизни такого человека и рассказал Горький в повести. Страх Климова перед жизнью, которая потребовала от него социального и психологического самоопределения, побуждает его изолироваться, спрятаться от всего и ото всех. У него даже возникло острое желание стать невидимкой. По мере того как рвались связи Климова с людьми, в его сознании смешались все нравственные представления. Из тишины монастырской кельи Климов попадает в агенты охранки, становится провокатором и предателем. От пассивности к предательству товарищей и предательству собственной души — таковы ступени «разрушения личности» Климова. На новом материале, имевшем уже политически актуальное значе-

⁷⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 48.

ние, Горький развивает тему, намеченную в повести «Трое» в связи с образом «непротивленца» Якова Филимонова. Мысль Горького о сопряженности непротивления и насилия находит выражение в финальной сцене повести. Из страха перед жизнью Евсей идет на самоубийство; но в последний момент из того же страха и перед жизнью, и перед смертью он готов подчиниться и служить каждому, кто сильнее его.

Разоблачению самодержавно-полицейского строя и его жизненной философии посвящена написанная в эти же годы пьеса «Последние». Это одна из самых сценически сильных пьес Горького, обозначившая новый этап развития его драматургического искусства. В основе сюжета — история разложения дворянской семьи Коломийцева, в прошлом помещика, служащего теперь в полиции. Символично название пьесы. Над семейством Коломийцевых веет дух исторической обреченности. Они пытаются еще направить ход жизни, с ожесточением цепляются за власть, хвастаются силой, но исторически уже бессильны. Образы Ивана Коломийцева, его сына Александра, Леща строятся на противоречии социального бессилия и претензий на общественную власть. Бутафорский характер их общественных усилий отчетливо обнаруживается, когда «последние» сталкиваются с настоящей жизнеспособной нравственной силой, которую олицетворяет мать арестованного революционера. Революционеры на сцене не показаны, но отголоски революционного движения, дыхание революционного времени непосредственно ощутимы в пьесе.

«Последние» — трагикомедия о людях, пытающихся, но неспособных делать историю. Эта мысль Горького связана прежде всего с гротескным образом Ивана Коломийцева, который под маской исторического деятеля стремится скрыть отсутствие идеи, двигающей его поступками. Более того, Коломийцев уже не осознает античеловеческого смысла своих поступков. В его сознании мера вещей и нравственных понятий утрачена. Горький говорит здесь о всей системе общественных отношений, которая разложила человеческое сознание. Отравляющее влияние «последних» на жизнь, на молодые силы ее раскрывается в семейных отношениях Коломийцевых. Иван нравственно разложил семью, развратил Александра и Надежду, в младших детях сломил веру в добро и справедливость. Он губит все, к чему прикасается. В этом смысле образ Ивана — трагический. Это тот вид трагического, о котором говорил Чернышевский в «Эстетических отношениях искусства к действительности»: «Если необходимо нужно в трагическом страдание, и необходимо, чтобы трагическое возбуждало сострадание, печаль, то страдающим лицом в трагическом злого является наше общество и нравственный закон; печаль и сострадание к обществу, оскверненному, зараженному личностью и пагубным направлением...»⁷⁵

Коломийцев страшен для общества, ибо сила, стоящая за ним, переживает агонию бессилия, которое проявляется в бессмысленной жестокости борьбы за призраки власти. Образ Ивана Коломийцева часто сопоставлялся в критике с образом Иудушки Головлева из «Господ Головлевых» Салтыкова-Щедрина. Но, в отличие от Салтыкова-Щедрина, Горький ставит акцент не на губительном влиянии «последних», а на их исторической слабости, обреченности.

Печать исторической обреченности лежит и на других членах семьи Коломийцевых. Софья и Яков, в отличие от Ивана, люди мягкие и сочувственные, но они пассивны в жизни. Психология их — это психология «маленьких, трусливых людей», которые хотят «уклониться от суровых требований действительности в тихую область мечтаний», стремятся примирить мучителя и мученика⁷⁶.

Пьеса «Последние», как и ранние пьесы Горького, строится внешне на бы-

⁷⁵ Чернышевский Н. Г. Эстетика. М., 1969. С. 166.

⁷⁶ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 358.

товом конфликте. Но это — социальная драма большого обобщающего смысла. Осмысление исторического положения целого класса, уходящего из жизни под напором революционной волны, заключено в словах Любови Коломийцевой: «Мы лежим на дороге людей, как обломки какого-то старого тяжелого здания, может быть — тюрьмы... мы валяемся в пыли разрушения и мешаем людям идти...»

«Последние» знаменовали новые тенденции развития горьковской драматургии. Пьеса строится на интриге классического типа, что не было свойственно ранним драмам Горького.

Интрига введена здесь Горьким не случайно. Построение на интриге заостряло основной социально-политический конфликт пьесы и помогало передать атмосферу духовного распада в доме Коломийцевых. По принципам построения образов, характеру сценического конфликта «Последние» ближе не к чеховской, а к щедринской драматургической традиции и традиции Сухово-Кобылина. Однако производные конфликты — внутрисемейные, морально-психологические, вытекающие из основного конфликта, — разрешались Горьким средствами, свойственными социально-психологической драме чеховского типа.

Если в «Последних» Горький показал социальное разложение и духовную опустошенность уходящего дворянского мирка, то в пьесе «Васса Железнова» (1910) изображена обреченность буржуазного миропорядка, сложившегося в России. В этой пьесе центральной становится идея об извращающей все человеческое силе собственничества. В «Вассе Железновой» отчетливо сказались ориентация писателя на драматургическую традицию Салтыкова-Щедрина, который, как говорил тогда Горький, «ожил весь» и который показывал, как рушились нравственные представления не только в крепостническом мире, но и в пришедшем ему на смену обществе буржуазных отношений.

На эту тему была написана Щедриным широко известная в конце XIX — начале XX в. комедия «Смерть Пазухина»⁷⁷.

«Васса Железнова», как и «Последние», внешне построена на семейном бытовом конфликте. Сюжет ее — борьба за наследство в семье Железновых. Но это не бытовая драма. Речь идет о судьбах всего собственнического мира, в котором превращается в порок материнское чувство Вассы, искажается чувство любви к женщине, извращены родственные отношения. Железновы, как и Коломийцевы, — «последние», продолжателей их дела нет. Дети Вассы уже лишены созидательных начал жизни. На них, как и на «последних», лежит печать социального и биологического вырождения. Чтобы сохранить «дело», Васса, преодолевая материнские чувства, устраняет детей от наследства. Она внешне торжествует. Но пьеса передает атмосферу исторического заката целого общественного миропорядка. Пьеса строится на том же гротеске, что и «Последние», — на сочетании привычного, бытового с неожиданно-чуждым и преступным, что вросло в быт «хозяев», вытекает из него и уже не воспринимается в этой среде как нечто необычное.

Особое место в творчестве Горького рассматриваемого периода занимают повести «окуровского цикла» — «Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Записки доктора Ряхина» и незаконченная заключительная повесть «Большая любовь». Тема их — революция и мещанство, в котором Горький видит один из общественных оплотов царского самодержавия, а в умонастроении его — социальную почву реакционных антидемократических идей. Говоря о мещанстве, Горький имел в виду мелкособственнический слой населения уездной России. На почве социальной пассивности, общественного рав-

⁷⁷ В 1893 г. пьеса ставилась в Александринском театре; в 1894 г. вышло отдельное ее издание; в 1905 г. пьеса была переиздана. Одна из редакций пьесы имела название «Царство смерти».

подушия возникают в этой среде различные фаталистические теории; этому миру органически близки настроения непротivления. Живут в Окурове свои философы и мыслители, «учителя жизни» вроде старца Иоанна, своеобразные носители идей непротivленчества, как Маркуша. И все стремятся внушить миру свою «правду жизни», смысл которой — общественная пассивность. «Окуровские» повести, написанные в годы столыпинской реакции, имели самое актуальное политическое и идеологическое значение. О восприимчивости мещанства к моралистическим теориям Толстого и Достоевского Горький писал в 1905 г. в «Заметках о мещанстве»; в годы реакции — в статьях «Разрушение личности», «О цинизме»; писатель говорил об этом и в лекциях по истории русской литературы, которые читал на Капри в школе для рабочих.

Мещанские настроения общественной пассивности в годы реакции захватили неустойчивую часть русской интеллигенции, которая после поражения революции отказывалась от революционных идеалов, склонялась к теориям личного совершенствования, видя «лучший подвиг» в терпении, а не в продолжении революционной работы. Именно такую эволюцию переживает под влиянием окуровского быта постоялец Матвея Кожемякина — ссыльная революционерка Евгения Мансурова. Сломлены «окуровщиной» и доктор Ряхин, и инспектор Жуков, и многие другие окуровские интеллигенты. Непротivление становится основной идеей жизненного поведения Ряхина. «Сидите смиренно, — говорит он, — читайте Льва Толстого, и больше ничего не нужно! Главное Толстой: он знает, в чем смысл жизни — ничего не делай, все делается само собой, к счастью твоему и радости твоей». Так вульгаризовалось мещанами учение Толстого. По мысли Ряхина, Толстой — «необходимейший философ для уездных жителей».

Однако тишина, неподвижность, благолепие и благочестивость лишь внешняя сторона окуровского бытия, — за нею, показывает Горький, скрывается мир зверской жестокости, насилия над человеческой личностью. Летописцем этого мира выступает Матвей Кожемякин («Жизнь Матвея Кожемякина»). Отголоски революционных событий, происходящих в России, достигают городка Окурова. В «тихой» мещанской среде сразу же обнаруживаются реакционные тенденции. Горький видел в этом проявление у мещанина страха перед революцией, напуганности близким разрушением привычного уклада жизни. В этом смысле типичным представителем окуровского мира предстает в «Городке Окурове» Вавила Бурмистров, в котором раскрываются все особенности мещанского социального мироощущения. Он осуждает «смуту» и «смутьянов», доносит на Тиунова и любит «сложностью своей натуры, ее порывами». Анархически понимая «свободу» личности и возможности ее социального проявления, Бурмистров в дни революции убивает окуровского «смирненника» Симу Девушкина. Его метания используют «хозяева» города, чтобы показать пагубность воздействия революции на человека, неприемлемость для человеческой природы идеалов свободы. Играя на покаянных настроениях Бурмистрова, они делают его провокатором, орудием «черной сотни».

«Я ли, братцы, — свободе не любовник был? — кричит в толпу в приступе покаяния Бурмистров. — Убил я и свободен? Украл и свободен?» (...)

— Верно! — крикнул Кулугуров... — Слушай, народ!

— Видали? — кричит Базунов. — Вот она свобода!»

Некоторые образы «Городка Окурова» написаны в непосредственной полемике с образами «Бедных людей», «Идиота», «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского. Полемическая направленность была подчеркнута эпиграфом к повести «Городок Окуров»: «Уездная звериная глушь. Федор Достоевский». Горький как бы обнажал социальную природу психологии героев Достоевского. Полемика с Достоевским и «достоевщиной» была отражением самих фак-

тов идеологической и политической жизни России того времени, идейной борьбы, в которой реакция широко пользовалась именем Достоевского, вульгаризируя его идеи.

Критическое изображение мещанства, его идеологии и социальной психологии, метаний между анархическим бунтом и смирением было важнейшей задачей времени.

В последующие годы отклики этого спора Горького с реакционными моралистами, интерпретаторами Толстого и Достоевского, зазвучат в пьесах «Старик», «Зыковы».

В «Городке Окуров» Горький показал закономерность поворота мещан к реакции в период революции. Особого внимания заслуживает образ окуровского «философа» Тиунова, который в критике всегда оценивался по-разному. Тиунов обличает мещан, критикует общественный строй, говорит о вреде религии, всякого утешительства. В уста Тиунова Горький вложил свои мысли о поэтической натуре русского народа. Но этот характер предельно противоречив. Его социальные искания развиваются в конечном счете в сторону реакции. Его социальная психология типично окуровская.

Если в повести «Городок Окуров» Горький изобразил жизнь провинции накануне и в дни революции, то в «Жизни Матвея Кожемякина» дана предыстория событий от 60-х годов до 1905 г. Горький показывает, что и в этом окуровском мире растут «микробы мысли» (говоря словами Г. В. Плеханова), которые вызывают в нем брожение и разложение. В повести изображен процесс такого брожения. По форме повесть — жизнеописание, история о том, как окуровский быт, мещанская психология губят в человеке высокие человеческие чувства и мысли. Матвей Кожемякин в детстве и юности пытался робко, несмело бороться с бытовой и духовной окуровщиной. Но нет у него ни сильного характера, ни жизненной идеи, и он терпит в этой тоскливой борьбе поражение. Искренние, человечески простые чувства и мысли вспыхивают в нем, когда он встречается с людьми, жизнь которых освещена большой целью, — Марком, Мансуровой. Но утраченный окуровщиной, он не способен сопротивляться и пытается только спрятаться от ее ужасов. У Матвея нет своей правды, которую он мог бы противопоставить нравственной неправоте окуровцев. Лишь смутно чувствует он, что правду жизни знают Марк, Люба. Когда в городке возникает вокруг Марка кружок передовых интеллигентов, затем кружок молодежи Матушкиной, Матвей душой тянется к ним. Но их правда остается для него закрытой. Горький показывает, как меняется за это время социальная психология людей народной среды, которые окружают Матвея. Кожемякин начинает с удивлением и тревогой чувствовать, что думают и живут люди теперь как-то по-иному.

Даже в этом темном царстве окуровщины, говорит Горький, растут новые жизнеспособные силы. И это сообщает повести, при ее внешне мрачном бытовом колорите, оптимистическую настроенность, историческую перспективность. В этом смысле характерна символическая концовка: Кожемякин умирает на рассвете весеннего ликующего дня.

Однако, анализируя «окуровский» цикл Горького, надо учитывать, что писатель, верно оценивая реакционность роли мещанства и мещанской идеологии в революции, подчас преувеличивал силу этой среды. В третьей повести цикла — «Большая любовь» — в известной мере сказалась тенденция, выразившаяся в ту пору в публицистических статьях Горького, — стать на некую широкую общедемократическую гуманистическую позицию.

Новый период творческого развития Горького наступает в 1910-е годы. Он пишет «русские» и «итальянские» сказки, рассказы о людях народной России, вошедшие в сборник «По Руси», создает крупнейшие свои произведения дооктябрьского времени — две повести автобиографической трилогии «Детство», «В людях», в которых с большой силой проявились особенности горьковского

творческого метода. В творчестве писателя это был новый этап развития искусства социалистического реализма.

«Русские сказки», рассказы сборника «По Руси» и «Сказки об Италии» образуют своеобразно единый цикл произведений писателя. После Октября, в 1933 г., Горький, как бы обобщая свой творческий опыт, сказал о творчестве одного западного писателя, что пролетарский литератор — это сатирик в отношении к прошлому, беспощадный реалист в настоящем и революционный романтик в предвидении и оценке будущего. Таким синтетическим явлением было творчество самого Горького. В «Русских сказках» он предстал перед читателем прежде всего как сатирик.

При разнообразии тематики «Русские сказки» объединены единством идейного содержания. Внешне они близки между собой сказочными «зачинами», иногда общим местом действия, одним ироническим названием. Но объединяло их единство проблематики: разоблачение контрреволюции в политике связывалось Горьким с необходимостью разоблачения буржуазной идеологии, декадентства в искусстве как явлений одного и того же порядка — движения реакции против молодой русской демократии. «Русские сказки» сконцентрировали многие темы сатирического творчества дооктябрьского периода Горького и явились итогом поисков им сатирической формы.

Писатель своеобразно трансформировал жанр политической сказки Салтыкова-Щедрина. «Полагаю, — писал он в 1934 г. в письме Н. В. Яковлеву, — что влияние Салтыкова в моих сказках вполне ощутимо»⁷⁸. Но сам Горький отметил и новаторский характер своих сатирических произведений, поставив в прямую связь «Русские сказки» и «Сказки об Италии» по их «социально-педагогическому» значению. Позднее в статье «Об искусстве» Горький писал: «Искусство ставит своей целью преувеличивать хорошее, чтобы оно стало еще лучше, преувеличивать плохое — враждебное человеку, уродующее его, — чтобы оно возбуждало отвращение, зажигало волю уничтожить постыдные мерзости жизни... В основе своей искусство есть борьба за или против...»⁷⁹

Разоблачая либеральных ренегатов в политике, философии и литературе, сатира Горького «зажигала волю уничтожить» эти «постыдные мерзости жизни» во имя того идеала жизни, который раскрывался в «Сказках об Италии».

Сказки были посвящены самым актуальным вопросам времени. Горький разоблачал в них политику либералов, упадочническую идеологию. «Я тысячу раз согласен с Вами, — писал Ленин Горькому в 1908 г., — насчет необходимости систематической борьбы с политическим упадочничеством, ренегатством, нытьем и проч.»⁸⁰.

Ярко раскрывала сущность либерализма сказка о либеральном барине, который от революционных речей о свободе, конституции, обоснованных текстами из истории аграрного движения в Европе и даже из евангелия, переходит к «заветам» «живой истории» — традициям крепостнических времен, как только мужики, наслушавшись его речей и поверив им, потребовали земли и «сожгли стог сена». Сказка интересна тем, что Горький в образной форме как бы популяризировал мысли В. И. Ленина о сути русского либерализма и роли его в революции, высказанные в статьях 1908 г. — «К оценке русской революции» и «О природе русской революции». Горький разоблачал классовый характер буржуазной историографии. В сказке о барине, ищущем «национальное лицо», писатель говорил об эволюции либеральной идеологии, рассматривая национализм, столь характерный для русского либерализма периода реакции, как одно из выражений политического контрреволюционного ренегатства.

⁷⁸ Вечерний Ленинград. 1946. 17 июня.

⁷⁹ Наши достижения. 1933. № 5—6.

⁸⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 47. С. 133.

Выступления Горького-сатирика против литературного распада вновь сопрягаются с критикой им мещанства. В статье «Разрушение личности» он писал, что в период реакции мещане бросились в мистику, в идеализм, прагматизм. А «писатели наших дней услужливо следуют за мещанами в их суеи и тоже мечутся из стороны в сторону, сменяя лозунги и идеи...»⁸¹. Ужас мещанства перед силами революции наложил отпечаток на всю эту литературу, вызвал расцвет пессимистических идей, эротики, цинизма, что пагубно сказалось на социальной психике молодежи. «Подумайте... — обращался Горький в статье «О современности» к литераторам, проповедовавшим такие идеи, — сколько юных убили вы вашей распутной и разнузданной болтовней о бесцельности бытия, — болтовней невежественною, но злорадною, точно крик больного, который хочет, чтобы весь мир заболел вместе с ним!»⁸² Выступая против пессимистических настроений творчества Андреева, Арцыбашева, Сологуба, Горький говорил, что к жизни, к работе, а не к смерти надо звать. Таким образом, не только против Сологуба была направлена известная горьковская сказка о Смертяшкине. Горький выступал против всей суммы идей, составивших содержание упадочной буржуазной литературы. В облике некоего критика Прохарчука, который «по убеждениям был мистик и эстет», разоблачалась эстетствующая критика декадентов. Удар горьковской сатиры был направлен и против всех видов «беспартийной» прогрессивности.

С критикой мещанства и буржуазного индивидуализма перекликались выступления писателя против толстовской моральной теории (сказка о «непротивленцах»). Резкость выступления Горького против идей непротивления опять-таки была обусловлена общеполитической и идеологической борьбой в стране. В это время Бердяев, Струве, Неведомский и др., фальсифицируя Толстого, выдвигали на первый план его социальную педагогику, обосновывали «значимость» толстовской моральной теории для русской интеллигенции и развития общественной жизни страны. В то же время В. И. Ленин в статьях о Толстом, анализируя творчество великого писателя, противоречия его мировоззрения, писал об «ородивой» проповеди «непротивления злу». Горький выступил своей сказкой и против толстовского учения, и против либеральной апологетики его. Такая постановка вопроса соответствовала позиции В. И. Ленина, который в письме Горькому от 3 января 1911 г. писал: «Насчет Толстого вполне разделяю Ваше мнение, что лицемеры и жулики из него святого будут делать <...> Толстому ни «пассивизма», ни анархизма, ни народничества, ни религии спускать нельзя»⁸³.

Сатирические «Русские сказки», таким образом, были непосредственно направлены против политических и идейных врагов пролетариата.

В области формы сказки опирались на народную традицию. Форма сказки, ее «наивность» помогали писателю достичь наибольшего сатирического эффекта, предельной наглядности мысли, способствовали обнажению внутреннего существа внешне запутанных социальных явлений. Фантастика горьковских сказок также опиралась на традиции фольклора, мотивы народных сказок и былич. В то же время «Русские сказки» явно развивали традиции Щедриной политической сатиры. Но сатира Горького, в отличие от сатиры Салтыкова-Щедрина, опиралась уже на реально зримый идеал будущего, новые нравственные отношения людей, складывавшиеся в процессе революционной борьбы за социализм. По сравнению со сказками Салтыкова-Щедрина в горьковских сказках более отчетливо выступает политический смысл.

«Сказки об Италии», которые В. И. Ленин назвал «великолепными», «ре-

⁸¹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 66.

⁸² Горький М. Статьи. 1905—1916. С. 137.

⁸³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 48. С. 11—12.

волюционной прокламацией»⁸⁴, создавались в те же годы. Их основная тема — пролетариат и социализм, единение всего трудового народа в борьбе за социалистические идеалы. «Сказки об Италии» рассказывают об итальянском народе, радостях и горестях его жизни. Но разработка «итальянской темы» в творчестве Горького решительно отличается от ее трактовки в современной ему литературе, где обычно Италия существовала только в памятниках прошлого, в ее истории, культуре, искусстве. Современная Италия изображалась лишь в беглых зарисовках народной жизни.

Внимание Горького в «Сказках об Италии» привлекает прежде всего человек из народа, его социальная психология, красота духовного облика. В этом смысле «итальянская тема» была органической темой творчества Горького. Он пишет о наследии прошлого, о деятельной любви простого человека к родине, о побеждающей силе труда, коллективизме рабочих людей, об отношениях личности и коллектива. Рассказ-сказка Горького этого цикла приобретал новые качества — романтика его проистекала из предвидения социальной и нравственной гармонии общества будущего. В то время Горький не раз говорил о необходимости новых художественных форм для воплощения новых тем, новых идей, отображения складывающейся новой психологии трудового человека. Он настойчиво подчеркивал мысль о необходимости соответствия форм искусства героике самой действительности, оптимистическому, активному, «романтическому» отношению к миру пролетария, рабочего-революционера. Новое миропонимание требовало, по мысли писателя, для своего воплощения в искусстве нового стиля и художественного метода, который, как писал он в одном из писем 1912 г., «и не реализм, и не романтизм, а какой-то синтез их обоих»⁸⁵. Эти творческие искания Горького воплотились в «Сказках об Италии».

«Сказки» на новом материале развивали одну из основных идей романа «Мать» — о народности социалистического учения, которое, проникая в массу, войдя в ее «быт», становится движущей силой истории. Этой мысли подчинена вся тематика «Сказок». Общность труда, социальных идеалов сплачивает трудовых людей, делает их волю непобедимой. Об этом рассказывается в сказках о забастовке в Неаполе, о Симплонском туннеле, о трудящихся Пармы. В чувстве коллективизма раскрываются лучшие черты человеческой личности. В процессе социального единения складывается новая этика (сказка о Чекко). Поэтому наряду с темой труда и социального единения рабочих людей большое место в «Сказках» занимает тема красоты человеческой личности и человеческого чувства, освобожденного от рабства собственнической морали (сказка о Карлоне Гальяри). И в «Сказках» Горький выступает против буржуазного индивидуализма, эгоцентрических настроений. Такова сказка, в которой рассказывается об опустошении душ людей, ненавидящих друг друга и весь мир: они «кружатся по земному шару туда и сюда, точно ослепленные птицы, бессмысленно и безрадостно смотрят на все и нигде ничего не видят, кроме самих себя». Эта тема с особой силой прозвучала в цикле самаркандских легенд о Тимур-Ленге, в которых обличается общественный и духовный деспотизм индивидуалиста, человека-хищника.

В «Сказках» Горький не ставил перед собой задачу воспроизвести быт, этнографические черты итальянской жизни. Он искал в характере итальянца-труженика те черты, которые были свойственны человеку труда, жаждущему свободы, осознавшему реальность новых социальных идеалов, познавшему радость борьбы за освобождение. В характере героев итальянских сказок русский читатель узнавал многие черты и своего народа. Интернационализм «Сказок» был сразу подмечен русским рабочим читателем. «Порой кажется, —

⁸⁴ *Летопись* В. И. Поли. собр. соч. Т. 48. С. 47.

⁸⁵ Письма М. Горького к В. А. Анучину. Самарканд. 1941. С. 19.

писала газета «Путь Правды», — что этот народ близок нам и давно знаком, ибо слишком родственны переживания, стремления его и русскому народу»⁸⁶.

Жизнеутверждающий оптимистический пафос «Сказок об Италии» определял романтический колорит их пейзажа, стилистики, языковые средства. Как и в романтических произведениях раннего периода, Горький вновь обращается к легендарным образам народного творчества, фольклорным мотивам. Но романтика «Сказок» имеет уже принципиально новое качество, опирается на героиню самой действительности, реальность героической борьбы народа. Эту реалистическую основу романтического пафоса сказок Горький подчеркнул сам, взяв эпиграфом к сборнику известные слова Андерсена: «Нет сказок лучше тех, которые создает сама жизнь». Понятие «сказочности» и «сказки» наполнялось новым смыслом: в революционном движении самой жизни раскрываются все творческие возможности человеческого духа, вся красота окружающего мира.

«Сказки об Италии» получили высокую оценку В. И. Ленина. Они еще раз как бы подтвердили высказанную Лениным в 1909 г. мысль о мировом значении творчества пролетарского художника: «Горький... крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира...»⁸⁷

В 1912—1917 гг. Горький пишет рассказы, собранные впоследствии в сборнике «По Руси». Рассказы, при всей самостоятельности каждого из них, представляют как бы отдельные главы единой в своей концепции книги о России и русском народе. Горький в одном из писем в 1912 г. писал, что он хотел очертить «некоторые свойства русской психики и наиболее типичные настроения русских людей»⁸⁸. Здесь утверждение закономерного пути народа к революции художественно осуществляется иначе, чем в «Сказках», — «изображением прошлого в целях освещения путей к будущему»⁸⁹.

Оба цикла — «Сказки об Италии» и рассказы сборника «По Руси» — объединены общими социальными и философскими идеями. Это произведения об огромных потенциальных возможностях человека труда, его социальных и этических исканиях, о формировании новой социальной психологии. Утверждение бытия как творческого деяния, созидательной любви матери, целомудренной чистоты чувств, перед которыми бессильна смерть, — общие темы сборников.

Рассказы книги «По Руси» повествуют о неиссякаемых творческих силах народа, мощи его духа, преодолевающего «свинцовые мерзости» страшной русской действительности. Сказочно-прекрасное видится писателю в Осипе с его мечтой о высокой человеческой душе, в целомудренности Татьяны, в душевной чистоте Алексея Калинина, в неиссякаемо радостном восприятии мира русскими женщинами. Образ народа как носителя всех духовных богатств мира в книге «По Руси» является центральным. В этом ее отличие от повестей «окуровского» цикла, в которых на первый план выступала критика косных социально-нравственных сил жизни. Горький в период нового подъема освободительного движения писал в статье «Еще о «карамазовщине», что теперь особенно «необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние... возврат к источнику энергии — к демократии, к народу...»⁹⁰

Во главе цикла писатель ставит рассказ с символическим названием «Рождение человека»: рождение на Руси нового поколения людей, которое преодолет страшные невзгоды прошлого, — определившим пафос всего сборни-

⁸⁶ Путь Правды. 1914. № 20.

⁸⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 19. С. 153.

⁸⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 252.

⁸⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 156.

⁹⁰ Там же.

ка. Все рассказы цикла связывает образ рассказчика. В его речах, размышлениях о жизни и человеке звучат раздумья самого автора о судьбах Родины и русского человека, оптимистическое ощущение мира; в них глубочайшая вера Горького в народные силы, открытое отрицание «окуровщины», неприятие всякого пессимизма, социального и психологического примиренчества. Эти лирические размышления автора сообщают книге жизнеутверждающий характер: «С каждым днем все более неисчислимы нити, связующие мое сердце с миром, и сердце копит что-то, от чего все растет в нем чувство любви к жизни...»

Наряду с «Рождением человека» ключевым рассказом цикла, вскрывающим основную творческую мысль художника, был рассказ «Ледоход», о котором много писалось и в дооктябрьской, и в советской критике о Горьком. Содержание рассказа, основные образы, сюжетные ситуации, образ рассказчика — «проходящего» — сближают его с рассказом Короленко «Река играет». Но, подхватив тему Короленко, Горький разработал ее в новом ключе. В образе Осипа, который непосредственно может быть сопоставлен с образом короленковского Тюлина, он подчеркнул не только «фантастическую талантливость» русского народа, но прежде всего готовность его к деянию и подвигу. Горький говорил и о тех потенциальных силах, которые заложены в каждом человеке из народа, и о трагизме народной жизни. На этом контрасте строилась вся книга, каждый рассказ и каждый народный характер. На контрастирующих мотивах двух начал — света и тьмы — написаны и пейзажные картины. Этот композиционный прием был определен основной идеей автора о неизбежной и близкой победе света над тьмой. Характерны и символы заглавий рассказов, в которых раскрывается за реальным, конкретным содержанием глубоко обобщающий философский смысл («Счастье», «Герой», «Легкий человек» и др.).

Рассказы сборника «По Руси» и «Сказки об Италии» обладают не только идейной, но и стилевой общностью. В обоих сборниках многочисленны лирические авторские «отступления», выражающие отношение к миру, — для них характерны открытое сочетание объективно-изобразительного и субъективно-оценочного планов, что будет свойственно и автобиографической трилогии Горького. В обоих сборниках мы встречаемся со своеобразным сочетанием социально-исторического и обобщенно-философского изображений жизни. Оно сказывается и в идейно-тематическом содержании рассказов, и в трактовке отдельных образов. В сборниках обнаруживается стремление Горького к широкому философскому обобщению, что определит стилевые особенности и горьковской автобиографической трилогии, две части которой стали центральными произведениями писателя 1910-х годов.

Автобиографическая трилогия Горького — «Детство», «В людях», «Мои университеты» — одно из самых проникновенно-поэтических созданий не только русского, но и мирового искусства. По художественной силе, богатству идейно-философского содержания даже в русской литературе трилогия — явление исключительное. Это «рассказ о себе» и в то же время — широкое эпическое повествование о целом поколении русских людей 70—80-х годов, прошедших трудный, подчас мучительный путь идейных и нравственных поисков правды жизни. Жизнеописание Алексея Пешкова под пером Горького стало произведением о русской народной жизни и судьбах человека России в конце XIX в.

Замысел автобиографического произведения возник у Горького в первые годы литературной работы. В 1893 г. он уже набрасывает две заметки о детстве⁹¹. Однако трактовка образов и стиль этих набросков резко отличны от

⁹¹ «Изложение фактов и дум, от взаимодействия которых отсохли лучшие куски моего сердца» и отрывок, условно названный «Биография» (см.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 1).

трактовки образов и стиля «Детства» и «В людях». Они были написаны под явным влиянием литературной романтической традиции, проникнуты настроением романтической иронии. С тех пор мысль написать художественную автобиографию не оставляет Горького. В 1900 г. он сообщал К. П. Пятницкому, что начал работать над автобиографической повестью; в 1906 г., во время работы над романом «Мать», писал И. П. Ладыжникову: «Очень много разных литературных планов и кстати уже думаю взяться за автобиографию...»⁹² Вспоминая о встречах В. И. Ленина и М. Горького на Капри, М. Ф. Андреева отмечала все более и более растущий интерес писателя к автобиографической теме. Горький тогда с увлечением рассказывал В. И. Ленину о Нижнем Новгороде, Волге, о деде Каширине и бабушке Акулине Ивановне, о своем детстве и скитаниях по Руси. В. И. Ленин, по словам Андреевой, посоветовал Горькому написать об этом, и совет Ленина, очевидно, окончательно убедил художника в своевременности подобной книги.

Художественное исследование прошлого для Горького — необходимая предпосылка понимания современности. «...Никогда еще, — писал он в 1911 г., — перед честными людьми России не стояло столь много грандиозных задач, и очень своевременно было бы хорошее изображение прошлого в целях освещения путей к будущему»⁹³. С этой точки зрения автобиографическая тема была для Горького темой глубоко современной. В те годы он придавал вообще особое значение автобиографическим произведениям, рассказу о жизненных судьбах русских людей из народа. Он поощрял И. Вольнова, Ф. Гладкова, А. Чапыгина, Ф. Шаляпина написать автобиографии, указывая на национальную важность произведений, свидетельствующих, как писал Горький Шаляпину, о великой силе и мощи Родины, о тех живых ключах, которые бьются в народной жизни⁹⁴, о том, как в глубине народной «Россия талантлива и крупна», «богата великими силами и чарующей красотой»⁹⁵. Эта мысль писателя находит свое воплощение в автобиографических повестях.

Центральная проблема повестей «Детство» (1913—1914), «В людях» (1916) — проблема формирования характера человека нового типа, которая раскрывается на автобиографическом материале. Идейный и композиционный стержень трилогии — духовный и нравственный рост Алексея Пешкова. Герой, отправившийся в жизнь на «поники самого себя» с открытой душой и «босым сердцем», погружается в самую ее гущу. Повествование охватывает по времени почти два десятилетия, герой сталкивается со многими людьми, которые делятся с ним своими мыслями и думами, наблюдает жизнь «неумного племени» мещан, сблизается с народнической интеллигенцией 80-х годов, узнает о первых кружках марксистов. Перед читателем стремительно разворачивается яркая цепь рассказов о русских людях. Цыганок, Хорошее Дело, Королева Марго, кочегар Яков Шумов, плотник Осип, старообрядцы, повар Смурый, удивительные мастера-иконописцы, студенты, ученые-фанатики и «великомученики разума ради» — вот герои рассказов, связанных между собой автобиографическим образом Алексея Пешкова. В произведениях изображена чуть ли не вся Россия в переломный момент своего исторического развития. Эпический характер горьковских повестей определил и своеобразие их композиции, позволившей максимально расширить связи автобиографического героя с жизнью. Герой не всегда является непосредственным участником событий, но он их переживает вместе с другими персонажами, до конца познавая их радости и муки. Между ним и другими героями повестей суще-

⁹² Горький М. Письма к писателям и И. П. Ладыжникову. М., 1959. С. 145.

⁹³ Горький М. Материалы и исследования. Т. 1. С. 298.

⁹⁴ См.: Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. Письмо № 464.

⁹⁵ Письмо Н. Буренину // Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., 1958. Т. 2. С. 215.

ствуется нерасторжимая внутренняя психологическая связь, обусловленная интересом к человеку, желанием помочь ему перестроить мир.

В автобиографических повестях тема народной действительности как почвы, рождающей будущего борца, и тема автобиографическая, художественно воплощающая глубинные процессы, происходящие в русской народной жизни и сознании русского человека, неотделимы. В «Детстве» и «В людях» на первый план выдвинут процесс постепенного, порой мучительного освобождения народного сознания от вековых традиций собственнического мира. Писателя интересует история формирования у героя нового отношения к человеку, объединившего любовь и веру в него с протестом против социальных и нравственных норм жизни. Поэтому в повестях столь важную идейную и композиционную роль, как и в рассказах сборника «По Руси», играют социальные и психологические контрасты.

С первых страниц «Детства» звучит тема разительного несоответствия красоты мира и тех отношений, которые сложились между людьми. Идея противоборства антагонистических жизненных начал определяет характер повествования. Герой, вступающий в жизнь, стоящий на пороге «открытия мира», полон бессознательного восхищенного удивления перед красотой земли. Дни общения его с природой во время поездки на пароходе были, как пишет автор, днями «насыщения красотой». Мир раскрывается перед ним в его ничем еще не омраченной красоте и величии, он окрашен в самые яркие краски. Но это ощущение гармонии длится очень недолго. Горький сталкивает мальчика с противоречиями реальной жизни.

Алексей Пешков — в семье Кашириных. И сразу определился конфликт автобиографического героя и «неумного племени» мещан. Этот конфликт будет все более обостряться. В мире Кашириных нет ни смысла, ни гармонии, все враждебно человеку, «наполнено горячим туманом взаимной вражды всех со всеми...». Мастер Григорий очень памятно для мальчика объяснил, что «Каширины хорошего не любят». Талант, бескорыстие, нравственная чистота и великодушие вызывают у мещан, отдавшихся жажде стяжательства и наживы, откровенную тупую неприязнь.

Казалось бы, жизнь, «обильная жестокостью», жуткие впечатления, ежедневно отравляющие душу мальчика, должны были озлобить и ожесточить его. Но этого не происходит: в душе героя растет и крепнет любовь к людям, стремление во что бы то ни стало помочь им, укрепляется вера в добрые, прекрасные начала жизни. Этот высокий гуманизм повестей связан прежде всего с образом бабушки Алексея — Акулины Ивановны, которая вселила в душу внука «крепкое чувство доверия» к миру.

Не случайно старый Каширин называет ее матерью. Горький создал поэтический, величественный образ Матери с ее беспредельной, «неистребимой любовью» ко всем людям — детям своим. Этот образ впервые появился в одноименном романе Горького в 1906 г., затем был воплощен в рассказах сборников «По Руси» и «Сказках об Италии».

В первой части трилогии образ Акулины Ивановны занял центральное место. Горький даже вначале предполагал назвать повесть «Бабушка». Акулина Ивановна олицетворяла для Алексея жизненную народную мудрость. Радостно воспринимая красоты окружавшего мира, поддерживая в мальчике веру в человека, она сыграла определяющую роль в формировании его нравственных идеалов. «Бессребреница», бабушка, в сознании Алеши, противостояла и деду, и всему «племени» стяжателей.

Контрастно противостоящие образы деда Каширина и бабушки играли важную композиционную роль (особенно в первой части трилогии) — как воплощение двух противоположных начал жизни. Противоположность их характеров проявлялась в отношении к жизни и смерти, к правде и лжи, в любви и ненависти, в религии и молитве. Автобиографический герой, столкнувшись

с этими двумя началами, был поставлен перед необходимостью выбора. В бабушке он почувствовал друга, чья бескорыстная любовь к миру и людям наделяла его «крепкой силой для трудной жизни»; «мудрость» Каширина, который «всю жизнь ел всех, как ржа железо», оказалась чуждой Алексею Пешкову и навсегда враждебной ему.

Герои Горького предстают в борении противоположных, иногда, казалось бы, взаимоисключающих мыслей и стремлений. Но эта внешняя «пестрота» характеров объясняется писателем конкретно-исторически, как результат социальных условий русской жизни. Подчеркнуто противоречив характер Каширина, в котором борются несоединимые силы. Он любит Алексея и близких, но любовь его, в отличие от любви бабушки, осложнена чувством собственника, хозяина, «старшего» в жизни. Своими силами пробился он «в люди», стал «хозяином», зашел на «чужую улицу» и здесь растерял все высокое, человеческое. О том, как нравственно нечистый процесс социального восхождения гасит в человеке все хорошее, рассказал Горький в 1910-е годы в другом автобиографическом произведении — рассказе «Хозяин».

Но даже в духовно близком герою характере бабушки Горький подметил глубокие противоречия, которые явились следствием подспудных социально-исторических влияний. Бабушка, славя мир и красоту жизни, приняла «горькие слезы» ее как должное и неизбежное зло: молча терпит она издевательство деда, пытается примирить всех со всеми, понять и оправдать жестокость мира. И этого отношения к злу жизни не принимают ни автор, ни героиня повестей, который очень скоро поймет, что кротость бабушки — не сила, а выражение слабости и беспомощности. Ее всепрощающая доброта вызывает в Пешкове вначале сомнение, а затем решительный протест, ибо, писал Горький, «я был плохо приспособлен к терпению». Это было время, когда в душе героя уже «прорезались молочные зубы недовольства существующим».

Трагично складываются судьбы многих людей, окружающих Алексея, трагичны судьбы его сверстников: и нежного веселого Саньки Вихаря, и Гришки Чурки. Все более и более усложняются и омрачаются представления героя о мире и человеке. Тогда-то и возникает у него мысль, можно ли вообще достигнуть лучшего. Когда дед выгнал постояльца — ссыльного, раздражавшего Каширина тем, что он жил не по его правилам, героиня особенно остро почувствовал свое одиночество во враждебном дедовом мире: «Вспоминая эти свинцовые мерзости дикой русской жизни, я минутами спрашиваю себя: да стоит ли говорить об этом? И, с обновленной уверенностью, отвечаю себе — стоит <...> Хотя они и противны, хотя и давят нас, до смерти расплющивая множество прекрасных душ, — русский человек все-таки настолько еще здоров и молод душою, что преодолевает и преодолевает их».

Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодovit и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе — человецье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой». Это убеждение и укрепляло силы автобиографического героя.

Новаторство Горького состояло не в «максимальном» изображении «свинцовых мерзостей» прошлого, а в неуклонном утверждении растущей изо дня в день «могучей силы света», которая обнаруживается в самих отношениях горьковских героев к миру и людям и в мироощущении Алексея Пешкова. Горьковская мысль о том, что в глубине народной «Россия талантлива и крупна», «богата великими силами и чарующей красотой», находит свое художественное воплощение в автобиографических повестях.

Раздумывая о своеобразии русского национального характера, о прошлом и будущем русского человека, Горький и здесь непримиримо выступал против обидной, унижающей человека проповеди пассивности, смирения перед злом жизни, кротости, «каратаевщины». На страницах того же «Русского слова»,

где печаталось «Детство», Горький публикует свои статьи о «карамазовщине», в которых зовет к «деянию», активному «познанию» жизни. «Познание есть деяние, направленное к уничтожению горьких слез и мучений человека, стремление к победе над страшным горем русской земли»⁹⁶. Эта мысль Горького художественно воплотилась в повестях.

В повести «В людях» складывается новое отношение героя к человеку и окружающему миру. Центральной проблемой этой части трилогии становится проблема формирования действенного гуманизма. Название «В людях» имеет широкий обобщающий смысл. Человек со всеми его радостями и печалью, хорошим и дурным — вот что занимает ум, сердце, душу героя Горького.

Он видит нужду и горе, надругательство над человеческой личностью, труд бессмысленный, превращенный хозяевами в каторгу. Тогда, пишет Горький, «жизнь казалась мне более скучной, жестокой, неизбежно установленной навсегда в тех формах и отношениях, как я видел ее изо дня в день. Не думалось о возможности чего-либо лучшего, чем то, что есть, что неустранимо является перед глазами каждый день».

На помощь герою пришли книги. Они, как вспоминал Горький позже, помогли ему преодолеть настроения растерянности и недоверия к людям, обострили внимание к человеку, воспитывали «чувство личной ответственности за все зло жизни» и вызывали «преклонение перед творческой силой разума человеческого»⁹⁷, «роднили» с миром, убеждая, что в своей тревоге за людей он не одинок на земле. И автобиографический герой Горького мужественно пошел навстречу жизни. «Во мне, — пишет Горький, — жило двое: один, узнав слишком много мерзости и грязи, несколько оробел от этого и, подавленный знанием буднично страшного, начинал относиться к жизни, к людям недоверчиво, подозрительно, с бессильной жалостью ко всем, а также к себе самому. Этот человек мечтал о тихой одинокой жизни с книгами, без людей... Другой, крещенный святым духом честных и мудрых книг, наблюдая победную силу буднично страшного, чувствовал, как легко эта сила может оторвать ему голову, раздавить сердце грязной ступней, и напряженно оборонялся, сцепив зубы, сжав кулаки, всегда готовый на всякий спор и бой. Этот любил и жалел деятельно», «сердито и настойчиво сопротивлялся...»

Вторая часть трилогии — вдохновенный рассказ о людях земли русской — плотниках, каменщиках, грузчиках, иконописцах, — в которых скрыты самобытные качества художников, поэтов, философов, артистов. Каждый из них по-своему важен для формирования личности горьковского героя, каждый из них обогащал его, открывал ему новую грань действительности и тем самым делал героя сильнее, мудрее. Чем ближе узнавал Пешков этих людей, тем ничтожнее представлялись ему «хозяева», их мир оказывался совсем не так устойчив и прочен. «Учителями» Пешкова были и Смурый, и иконописцы — люди пытливого «фигурной» мысли, богатые духом, фантастически талантливые, исполненные подлинно художественного понимания и жизни, и искусства.

В эти годы скитаний рождается у Алексея Пешкова чувство огромной любви к человеку, которое он пронесет через всю жизнь. «Хорошо в тебе то, что ты всем людям родня», — говорит ему один из героев трилогии, красавец силач Капендюхин. Чувство любви к человеку постепенно приобретает для него новые оттенки. Все чаще ощущает он в своей душе вспышки ненависти к угрюмо терпеливым людям. В герое растет активное стремление разбудить волю человека к сопротивлению. В этой эволюции сознания своего героя Горький объективно отразил исторически закономерное развитие самосозна-

⁹⁶ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 154.

⁹⁷ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 14. С. 239.

ния человека из народа. Почти пророчески звучали в повести слова Никиты Рубцова: «Ни бог, ни царь лучше не будут, коли я их отрекусь, а надо, чтобы люди сами на себя рассердились... Помяни мое слово: не дотерпят люди, разозлятся когда-нибудь и начнут все крушить — в пыль сокрушат пустыки свои...»

В процессе познания жизни в сознании Алексея преодолевается разрыв между мечтой и действительностью. В поисках героического он обращается уже не только к книгам, песням, сказкам, но к самой жизни. Пешков приходит к мысли, что правда жизни — в идеалах народа. В конце повести «В людях» возникает многозначительный образ «полусонной земли», которую герою страстно хочется разбудить, дать «пинок ей и самому себе», чтобы все «завертелось радостным вихрем, праздничной пляской людей, влюбленных друг в друга, в эту жизнь, начатую ради другой жизни — красивой, бодрой, честной...» Но и на этом этапе развития сознание героя еще не свободно от противоречий, не найден еще ответ на вопрос, что сделать, чтобы осуществился идеал разумного и справедливого мира для всех. Напряженными драматическими раздумьями о необходимости во что бы то ни стало найти свое место в жизни заканчивается повесть «В людях»: «Надо что-нибудь делать с собой, а то пропаду...» И Алексей едет в «большой город Казань». Открывается новый, «университетский» этап познания им жизни.

В повестях органически сочетаются трезвое видение мира с проникновенным лиризмом, автобиографический, почти документальный рассказ с образами огромного обобщающего значения, передающими предгрозовую атмосферу русской жизни 1910-х годов.

Третья часть трилогии — «Мои университеты» — написана Горьким уже в советское время (1923). За ней должна была последовать заключительная часть автобиографического цикла «Среди интеллигенции». Но замысел этого произведения осуществлен не был.

В «Моих университетах» главное место занимает проблема народа и интеллигенции. Вопрос «что делать?», который постоянно возникал перед Алексеем в доме деда и «в людях», приобретает для него в пору юности новый смысл. Период поисков героем идейной позиции — «высший», «университетский» этап познания им мира — завершается вступлением Пешкова на путь активной политической работы.

Многие русские писатели — Герцен, Аксаков, Л. Толстой, Решетников, Ггарин-Михайловский, Короленко — обращались к автобиографическому жанру.

Наследуя традиции автобиографического жанра в русской литературе, Горький создал произведение принципиально новое по своему художественному методу. По широте отражения русской общественной жизни своего времени наиболее близок Горькому Герцен. Это о нем Горький говорил как о художнике, «которому мы можем поверить — он достаточно и умен, и знающ, и правдив»⁹⁸. Оба писателя воплотили в своих произведениях напряженное стремление людей передовой русской мысли понять исторический смысл своей эпохи. Это определяло идейную насыщенность произведений Герцена и Горького. Осознание писателями социальной и идейной жизни как борьбы антагонистических сил отразилось на своеобразном композиционном строении их произведений, характеров и тех обстоятельств, в какие были поставлены герои. В этом сравнении выясняется и принципиальное новаторство Горького как художника социалистического реализма. В отличие от художественных автобиографий прошлого, Горький показал формирование личности героя на широком фоне народной жизни. В характере автобиографического героя как бы синтезированы черты народного характера, осознанные Горьким с высоты

⁹⁸ Горький М. История русской литературы: Архив А. М. Горького. М., 1939. С. 204.

опыта революции 1905—1907 гг. В сюжетном движении повестей мысль о революции не воплощена, но именно она определила развитие характеров и Алексея Пешкова, и окружающих его людей.

Новаторская сущность горьковской автобиографии раскрывается и в сопоставлении ее с «Историей моего современника» В. Короленко, который по своему продолжал традиции Герцена. «История моего современника» Короленко и «Мои университеты» Горького отразили примерно одну и ту же эпоху; герои Горького и Короленко — современники. Но если Горький, осмысливая значение своего времени в истории, говорил о пути человека из народа в революцию, о становлении революционного сознания как о типической черте эпохи, то Короленко не выдвигал на первый план явлений, показывающих перспективы дальнейшего революционного развития жизни. В центре внимания Короленко — трагедия старой, народнической интеллигенции; в центре внимания Горького — формирование новых, революционных сил, новых идеалов, которые складываются в сознании героя в процессе познания дум и чаяний народа.

В изображении народного характера Горький опирался на традиции революционных демократов. Мысль Салтыкова-Щедрина о противоречивости русского характера, о «двух народах» — народе «историческом» и народе как «носителе идеи демократизма» — была близка Горькому. По-новому осознавая ее в свете опыта революции 1905—1907 гг., Горький изобразил борьбу победоносно прорастающих здоровых начал народной жизни со всем отрицательным, исторически привитым веками рабства.

По-новому и своеобразно раскрыты Горьким отношения личности и народа. Народ выступает в повестях как активная сила жизни, источник духовного здоровья и творческих возможностей личности. Создавая галерею образов людей из народа, Горький по-новому сумел увидеть в характере человека те глубокие социально-исторические противоречия, которые осознавал Салтыков-Щедрин. Борьба социальных противоречий действительности как бы проецировалась Горьким в сознание и психологию человека. Такой принцип художественного построения народного характера, свойственный произведениям Горького 90-х и 900-х годов, находит свое классическое выражение в трилогии писателя. У Горького противоречивость народного характера свидетельствует не об извечной «пестроте» его, «непонятности», что пытались утвердить писатели и критики реакционных течений, но прежде всего о возникновении в нем новых черт, которые начинают противостоять старым патриархальным представлениям и чертам психологии.

В трилогии Горький развил принципы метода социалистического реализма, разработав в новых исторических условиях проблему взаимоотношений действительности и складывающегося революционного сознания. Значение постановки Горьким этой проблемы было очень существенным для последующего развития советской литературы.

Творчество М. Горького, в котором нашли свое завершение лучшие традиции русской классической прогрессивной литературы и проявилось идейно-художественное новаторство социалистического реализма, оказало огромное воздействие на развитие многонациональной советской литературы и литературы всего мира.

ПОЭЗИЯ «ЗВЕЗДЫ» И «ПРАВДЫ» И ТВОРЧЕСТВО ДЕМЬЯНА БЕДНОГО

В эпоху революционного подъема начинается новый этап развития пролетарской революционной поэзии, которая теперь обретает уже новые идейно-художественные качества. Ее характерной чертой становится массовость.



Давид Бедняк

В массовости пролетарского литературного движения отразился массовый характер развертывающейся в стране освободительной борьбы, в темах, мотивах — новое осмысление революционной современности.

История пролетарской поэзии предреволюционного десятилетия тесно связана с историей большевистской печати, прежде всего с историей газет «Звезда» и «Правда». Опираясь на ленинскую концепцию о двух культурах и ленинское учение о партийности литературы, газеты стремились направить развитие рождающегося пролетарского искусства.

В 1913 и 1914 гг. выходят две книги стихов «Наши песни» (вторая книга была конфискована цензурой), в 1914 г. — под редакцией и с предисловием М. Горького «Сборник пролетарских писателей». Произведения рабочих писателей и поэтов, критические обзоры, посвященные их творчеству, систематически публикуются в «Правде» наряду со статьями, посвященными общим проблемам культурного строительства и современной литературы.

В 1910-е годы пишут рабочие поэты, уже заявившие о себе в литературе, появляются и новые имена, которые войдут затем в историю советской поэзии, — Демьян Бедный, В. Александровский, А. Поморский, И. Садофьев, А. Гастев, Д. Семеновский и др. В пролетарской поэзии этих лет возрождаются мотивы революционно-романтической «призывной» лирики 90-х годов. Поэты вновь обращаются к символично-романтическим образам, передающим ощущение грядущей зари, грозы, наступающей весны и будущей победы.

Играй, гроза! Звучи раскатом смеха,
Весенний гром, задорный гром.
Удар твой повторит играющее эхо
И разнесет кругом, —

пишет А. Сергеев в стихотворении «Гроза играет». Но характерные для ранней пролетарской поэзии аллегории наполняются новым содержанием. По-новому трактуются теперь образы сеятеля, кузнеца, кующего новую жизнь. Характерно для поэзии тех лет, для ее символики, например, стихотворение Ф. Шкулева «Мы кузнецы...», напечатанное в 1912 г. в газете «Невская звезда». Оно впоследствии не раз обрабатывалось автором и стало широко известной народной песней.

Шкулев писал:

Мы кузнецы, и дух наш молод,
Куюм мы к счастью ключи!
Вздыхайся выше, тяжкий молот,
В стальную грудь сильнее стучи!

Мы светлый путь куюм народу,
Мы новый, лучший мир куюм...
В горне желанную свободу
Горячим закалим огнем.

Ведь после каждого удара
Редает тьма, слабеет гнет,
И по полям родным и ярам
Народ измученный встает.

(«Мы кузнецы...»)

Пролетарская поэзия, сохраняя романтический пафос, обретает политическую четкость идеалов, становится поэзией политической борьбы. Поэты обращаются к конкретным вопросам рабочего движения. Характерная черта поэзии — сочетание героических мотивов, романтического призывного пафоса и открытой политической сатиры. На этой основе заново оживают в рабочей поэзии фольклорные традиции, значение которых особенно отчетливо сказались на формах и стиле творчества Д. Бедного. Появляются новые жанры:

басня, сатирический фельетон, памфлет, пародия, эпиграмма, сатирический куплет. Происходит значительное расширение тематического диапазона. Рабочая поэзия стремится теперь охватить, как писал в «Правде» критик-марксист М. Калинин (А. Каринян) в рецензии на «Сборник пролетарских писателей», не только производственную сферу, но и всю жизнь человека и общества⁹⁹. Она отражает устремленность рабочего человека к познанию жизни, к культуре (А. Гастев. «Мысль» и др.) Большое место начинает занимать в пролетарской поэзии пейзажная и любовная лирика, в которой выразилось оптимистическое восприятие рабочим человеком мира, красоты природы, любви. Об этом, как о характерном признаке социальной психологии нового человека, не раз говорил М. Горький.

Эпоха «Правды» стала для пролетарской поэзии временем ее идейного и художественного роста.

В 1914 г. начались новые репрессии со стороны царского правительства. Редакция «Правды» была разгромлена, рабочая печать запрещена, введена военная цензура. По поводу этих событий А. Поморский писал:

Разбиты матрицы — квадраты,
В настороженной тишине
Их топчут пьяные солдаты,
И стекла выбиты в окне.

Пускай поруган луч свободы, —
Не жди сомнения и слезы!
Ведь «Правда» говорит с народом
Призывным языком грозы!..

(«Правда»)

«Призывным языком грозы» говорили со своими читателями и пролетарские поэты.

Пролетарские поэты печатаются в нелегальных изданиях, пытаются, однако, использовать и любые легальные возможности (вплоть до журналов для детей). Л. Котомка, обращаясь к рабочим поэтам, призывал в своем стихотворении «Поэт»:

В дни тревоги и волнений
Смелым, зорким будь,
Светлых страстных вдохновений,
Наших песен не забудь!

Творчество рабочих поэтов этих лет исполнено антивоенных интернационалистских настроений, партийного понимания лозунгов большевиков и их позиции по отношению к империалистической войне.

Большевистская «Правда» возродилась после Февральской революции. Старые кадры писателей и поэтов — «правдивистов» составили основное ядро ее литературного отдела. Многие поэты-самоучки пришли в большевистские издания с фронта. Рождается новое поколение пролетарских поэтов. Несмотря на то что творчество рабочих поэтов разнообразно по тематике, жанрам, стилевым тенденциям, использованию литературных традиций, уровню социального сознания авторов и масштабам их творческого дарования, о пролетарской поэзии 1910-х годов можно уже говорить как об определенном, сложившемся течении в социалистической литературе начала века, опирающемся на социалистические общественные идеалы. Социалистическая тенденциозность определила основные художественные особенности пролетарской поэзии: освоение свобододолюбивых, героических мотивов русского народного творчества, ориентацию на гражданские традиции демократической литера-

⁹⁹ См.: Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937. С. 40.

туры XIX в., реалистический характер отношения к конкретно-исторической действительности, программное противостояние социальным, нравственным и эстетическим теориям декаданса как выражению идеологии, чуждой пролетариату. А. Поморский, излагая свое эстетическое кредо, писал в стихотворении «Пролетарию — поэту» (1913):

...Расторгни ночь великими мечтами,
Завесы темных туч улыбкою затронь
И разгони шутов безумных с бубенцами,
И погаси их меркнувший огонь.

Войди в их храм, сорви с замков засовы!
Будь горд, будь грозен в этот час!
И в капище богов зажги светильник новый
Для пролетарских масс.

И. Логинов, обращаясь к «поэту-мещанину», как бы вторил Поморскому:

Не тот поэт, кто гладко пишет
И рифмы звонкие плетет.
А тот, чей стих борьбою дышит...

Романтические стилевые тенденции, проявившиеся в рабочей поэзии на разных этапах ее развития, принципиально не выводили ее за пределы реалистического художественного метода. Принципы отношения к действительности, отбора ее явлений, партийный характер их оценки, особенности художественного анализа позволяют говорить о пролетарской поэзии как о явлении реалистического социалистического искусства. В пролетарской поэзии 1910-х годов возникает и собирательный образ народа, и образ героической личности, исполненной жажды борьбы за социалистические идеалы. Эти принципы художественного обобщения найдут свое дальнейшее развитие в молодой советской поэзии.

Пролетарские поэты 1910-х годов многое сделали в эстетическом самоопределении социалистической литературы. Говоря об отношениях поэзии и действительности, они выдвинули идеал литератора нового типа, который целиком отдает свой талант служению народному делу, устремленного в будущее, твердо верящего в нравственную правду и историческое значение революции. Подобная эстетическая установка объясняет ту романтическую настроенность, которая подчас так ярко проявлялась в общей реалистической направленности творчества пролетарских поэтов.

Проза в пролетарской литературе этого времени занимает меньшее место. Однако в самых различных изданиях, и прежде всего в большевистских, все чаще и чаще появляются произведения начинающих прозаиков из рабочих. Писали в прозе и уже заявившие о себе рабочие поэты (А. Богданов и др.).

Огромную роль в организации этого литературного движения сыграл Горький, который рецензировал молодых авторов, помогал им советами, организовывал печатание их произведений. Впоследствии почти каждый начинавший в те годы писатель с благодарностью вспоминал об участии Горького к его судьбе.

В 1917 г. под редакцией Горького вышел второй сборник пролетарских писателей.

Крупнейшим пролетарским поэтом, близким Горькому по идейному пафосу творчества, стал Демьян Бедный.

Творческий путь Демьяна Бедного (Ефима Алексеевича Придворова, 1883—1945), поэта-трибуна, агитатора, сатирика, неразрывно связан с историей русского рабочего революционного движения. Е. А. Придворов родился в бедной крестьянской семье. С детства ему пришлось узнать тяжелую безра-

достную жизнь: он ходил в пастушках, читал псалтырь по покойникам, за гроши составлял прошения и письма односельчанам.

В 1896 г. отцу удалось определить сына в Киевскую военно-фельдшерскую школу. Здесь Придворов познакомился с произведениями Пушкина, Некрасова, Крылова, Лермонтова. К этому времени относятся первые его литературные опыты. В 1899 г. имя Ефима Придворова появляется в печати. В газете «Киевское слово» он публикует свои первые стихотворения «Да будет!» и «Пылая ревностью», написанные в традициях русской гражданской поэзии 80-х годов. В 1904 г., отбыв после окончания школы военную службу, Придворов поступает на историко-филологический факультет Петербургского университета. Здесь он попадает в среду революционно настроенного студенчества. Общение с революционной молодежью, события революции 1905—1907 гг. пробуждают общественное самосознание поэта.

В литературу Придворов входит в период реакции. Он печатается в народническом журнале «Русское богатство», стихотворным отделом которого руководил П. Ф. Якубович-Мельшин. Поэт-народоволец оказал на Придворова огромное влияние. Придворов видел в Якубовиче человека «самоценного и удивительного» по чистоте и благородству нравственного облика.

В ранних стихотворениях Придворова, который вошел в большую литературу как поэт-лирик, звучали социальные и политические мотивы. Поэт писал о силах реакции, гнетущей общество, о горе и тяжелой судьбе народа. Но это были еще риторические стихи в духе гражданской лирики восьмидесятников с нотами скорбными и тревожными («С тревогой жуткою», «Под Новый год»). Те годы, вспоминал поэт, были годами «идейной сумятицы», творческих «перепутий». Выход из них он находит в 1911 г., когда связывает свою судьбу с судьбой рабочего класса. «Дав уже раньше значительный уклон в сторону марксизма, — пишет он в автобиографии, — в 1911 г. я стал печататься в большевистской — славной памяти «Звезде». Мои перепутья сходились к одной дороге. Идеиная сумятица кончалась. В начале 1912 г. я был уже Демьяном Бедным»¹⁰⁰. С приходом в «Звезду» связан коренной перелом в творчестве Придворова. Поэт чувствует себя солдатом, бойцом, призванным по зову «тревожного набата» к действию, подвигу (стихотворение «Сонет» и другие стихи). «Звезда» в 1911 г. публикует его стихотворение «О Демьяне Бедном, мужике вредном», в котором поэт звал народ к восстанию. Стихотворение сразу получило широкую известность, имя героя становится псевдонимом поэта. Так в «Звезде» родился Демьян Бедный, которого, как вспоминает М. Ольминский, «очень быстро стал высоко ценить т. Н. Ленин»¹⁰¹.

5 мая 1912 г. в первом же номере «Правды» появилось стихотворение Д. Бедного:

Полна страданий наших чаша,
Слились в одно и кровь и пот.
Но не угасла сила наша:
Она растет, она растет!

Кошмарный сон — бывшие беды,
В лучах зря — грядущий бой.
Бойцы в предчувствии победы
Кният отвагой молодой.

(«Полна страданий наших чаша...»)

Работа в «Звезде» и «Правде» определила идейное содержание, жанры творчества поэта, особенности его стиха. Пафосом творчества Бедного становится борьба за осуществление социалистических идеалов революции.

¹⁰⁰ Бедный Д. Собр. соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 5. С. 258.

¹⁰¹ Ольминский М. Из эпохи «Звезды» и «Правды». М., 1929. С. 28.

В поэзии 1910-х годов Демьян Бедный выступает прежде всего как сатирик. Основным поэтическим жанром его становится басня. На огромное значение сатиры в политической и идейной борьбе не раз указывал тогда В. И. Ленин. В письме в редакцию «Правды» он подчеркнул актуальность щедринской сатиры: «Хорошо бы вообще от времени до времени вспоминать, цитировать и растолковывать в «Правде» Щедрина и других писателей «старой» народнической демократии. Для читателей «Правды» — для 25 000 — это было бы уместно, интересно, да и получилось бы освещение теперешних вопросов рабочей демократии с иной стороны, иным голосом»¹⁰². Мысль о злободневном значении сатирического наследия классиков встречается в письмах и статьях В. И. Ленина этого периода. Сатира, разоблачавшая врагов революции, в эпоху нового подъема революционного движения приобретала большое значение в политическом воспитании масс. Подчиняя свое творчество задачам революции, «правдист» Д. Бедный и обратился прежде всего к сатире. В 1913 г. его стихи отметил В. И. Ленин и в письме в «Правду» рекомендовал поддержать Д. Бедного, помочь ему¹⁰³. На вышедший сборник басен Д. Бедного В. И. Ленин обратил внимание Горького.

Творчество Бедного стало частью общепролетарского дела, открыто служило революции. Выразив социалистические устремления пролетарской борьбы, поэзия Д. Бедного была адресована широкому массам пробуждающегося народа. Одним из центральных героев его стал революционно настроенный крестьянин. В этом смысле поэзия Д. Бедного явилась поэзией широких масс трудового народа. Обращенность к народу, крестьянству обусловила стиль его поэзии, характер использования образов и поэтических традиций устного народного творчества. Темы стихов Демьяна Бедного в эти годы разнообразны. Он откликался на все значительные события общественной жизни и писал о них в связи с задачами революции. Поэтому при всем разнообразии тематики творчество поэта по своей общей идейной направленности представляло явление внутренне целостное. Демьян Бедный писал о ленских событиях («Лена»), разоблачал соглашательскую политику ликвидаторов, меньшевиков, либералов («Кашевары», «Рыболовы»); рассказывал о растущей силе революционного движения, о росте влияния большевиков в городе и деревне («Ерши и вьюны», «Голь»). Откликаясь на конкретные факты общественной жизни, Д. Бедный всегда придавал им характер широких политических обобщений, стремясь на простых жизненных примерах воспитывать революционное сознание рабочих и крестьян.

Во время работы в «Звезде» и «Правде» складываются эстетические взгляды поэта. В основе их — ленинский принцип партийности. В борьбе с литературным распадом, веховской фальсификацией идей русской демократии и русской классики он опирался на ленинские идеи, оценки В. И. Лениным творчества Чернышевского, Герцена, Некрасова, Салтыкова-Щедрина. Выступая против этики и эстетики декаданса, Бедный противопоставлял эстетическим концепциям декадентов демократические традиции русской литературы и эстетики (басни «Эстетик», «Шарик», «Диво», «Юбилар», «Их лозунг»). Поэт стремился создать искусство, которое было бы подлинно народным.

Д. Бедный-баснописец осваивал и новаторски развивал фольклорные традиции и басенные традиции Крылова, традиции революционно-демократической сатиры, прежде всего Салтыкова-Щедрина. В ряде произведений он непосредственно использовал щедринские аллегорические образы («О карасе-идеалисте и пескаре-социалисте», «Вяленая вобла» и др.). Басня казалась ему наиболее социально активным и действенным жанром. Она предоставляла поэту широкие возможности для пропаганды политических идей. Особенность

¹⁰² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 48. С. 89.

¹⁰³ См. там же. С. 182.

басни Д. Бедного состояла в том, что все «средства» ее — аллегория, иронию, басенную мораль — он заставил служить политическим целям.

Наглядность и простота басенных образов, доходчивый и несложный сюжет, связь басенных мотивов с известными мотивами фольклора — все это облегчало читателю из народа восприятие идеи произведения. Д. Бедный всегда подчеркивал связь своей басни с устным народным творчеством:

С народным творчеством она в родстве не малом,
И это я имел в виду,
Когда в двенадцатом году,
*Ища кратчайшего пути к народным массам,
Им в баснях ненависть внушал к враждебным классам.*

(«В заирту басни»)

Сатирической народной поэзии следовал Д. Бедный и в стиле басен. Его вольный стих во многом опирался на прибауточную лексику и ритм народной сатиры, лубочного рашника. С традициями устной народной поэзии связан и разговорный характер басен Бедного. Поэт смотрел на басню как на произведение «разговорного» жанра, обращенное не столько к читателю, сколько к слушателю, подчас не владеющему даже грамотой. Поэтому так часто басни Демьяна строятся на диалогах, представляют собой короткие драматические сценки, которые могли разыгрываться, а подчас и разыгрывались в народной аудитории. О народной основе поэзии Бедного М. Исаковский сказал: «Он по каждой своей фразе, по своему стиху, по образному мышлению — одним словом, по всему складу своей поэзии был так близок народу, что народ понимал его с полуслова»¹⁰⁴.

Отличие басни Д. Бедного от произведений этого жанра его предшественников и учителей состояло в том, что его басня — прежде всего политическая, публицистическая, вобравшая в себя черты фельетона, памфлета, революционной прокламации. Поэтому традиционные басенные приемы в ней приобрели новый смысл и новое назначение. Басенная дидактическая концовка превращалась в революционный лозунг, политический призыв. Часто басня предварялась эпиграфом, взятым из газетных статей, политических документов, хроники рабочего движения. Эпиграфы сообщали басне четкий политический адрес, публицистическая действенность такого жанра, его социально-педагогический характер отвечали задачам революционной сатиры на том этапе развития русской общественной жизни, когда шла борьба за создание массовой рабочей революционной партии, за формирование новой социальной психологии самых широких слоев народа.

Работа в большевистской печати определила общественно-политические и творческие позиции Д. Бедного в период империалистической войны. В стихах этих лет он разоблачает военный азарт буржуазных литераторов. В 1916 г. он пишет известное стихотворение «Баталисты». С гневом поэт говорит о Чирикове, Шмелеве, Муйжеле, которые в годы войны были охвачены шовинистическими настроениями и стали прислуживать буржуазии. Обращаясь к ним, поэт писал:

Победно-радостны, нахмурив грозно брови,
За сценкой боевой спешат состряпать сценку:
С еще дымящейся, горячей братской крови
Снимают пенку!

(«Баталисты»)

¹⁰⁴ Воспоминания о Демьяне Бедном: Сб. статей. М., 1966. С. 342—343.

В условиях военной цензуры очень немногое из написанного Д. Бедным могло проникнуть в легальную печать. Однако ему все-таки удалось выпустить несколько маленьких сборников басен и стихов в издательстве «Жизнь и знание». Поэт печатался также в провинциальных изданиях и в детских журналах.

В эти годы Д. Бедный много занимался переводами. Он переводил с древнегреческого басни Эзопа, выбирая такие, которые при незначительных изменениях басенной морали приобретали политически злободневное звучание («Брак богов», «Лев, лиса и олень», «Плакальщицы» и др.). При всем разнообразии тематики мысль о том, что война, затеянная империалистами, — это начало близкого конца буржуазного миропорядка, пронизывала произведения Д. Бедного военных лет.

Д. Бедный высмеивает политику кадетов, тактику меньшевиков и эсеров, буржуазных милитаристов, контрреволюционных заговорщиков. Стих поэта, по собственному его определению, стал «подвигом ежедневным» на службе революции («Мой стих», 1917).

В сказках и баснях, частушках и песнях он разъяснял соотношение классовых сил в стране, призывал народ не обольщаться достигнутыми победами. Когда на основе решений Апрельской конференции большевики развернули агитационную работу в массах, завоевывая, воспитывая, организуя их на борьбу за перерастание буржуазно-демократической революции в революцию социалистическую, Д. Бедный отдал все свое поэтическое дарование этой работе. Особое внимание уделяли большевики политической агитации в армии. И поэт пишет знаменитые «солдатские песни». Как бы откликаясь на ленинскую статью «Значение братания», он сочиняет песню «Барыня оконная», которая сразу же становится известной солдатам всех фронтов. Большой популярностью пользовалась на фронте солдатская песня «Приказано, да правды не сказано». Песня появилась после приказа Временного правительства о новом наступлении.

Нам в бой идти приказано:
«За землю встаньте честно!»
За землю! Чью? Не сказано.
Помещичью, известно!
Нам в бой идти приказано:
«Да здравствует свобода!»
Свобода! Чья? Не сказано.
А только — не народа...
Кому война — заплатушки,
Кому — миллион прибыли,
Доколе ж нам, ребятушки,
Терпеть лихую пытку?

Гневным, едким сарказмом были пронизаны стихи Д. Бедного о меньшевиках и эсерах, предающих революционные идеалы народа. В августе 1917 г. появился его известный памфлет «Либердан» («Подхалимский танец»), в ко-

Пред военным барабаном
мастера на штучки,
Танцевали Либер с Даном,
взявшись за ручки,
...«Либердан! — Либердан!»
Что же вы, ребятки?
Баре сели в шарабан,
Живо, на запятки!

тором высмеивались меньшевистские лидеры Дан и Либер, сторонники «революционного оборончества», пропагандисты идеи коалиции с буржуазией.

Образы и сатирические формулы стихов Д. Бедного использовали в своих политических статьях и выступлениях В. И. Ленин и публицисты ленинской школы. В этом — высшая оценка общественного значения творчества поэта.

Размах революционных событий, сложность политической и идеологической борьбы, партийное понимание роли литературы в этой борьбе определили и жанры, и поэтические особенности творчества Д. Бедного. От аллегории, иносказания поэт перешел к формам открыто публицистическим. Как сатирик он не ограничивался басней, сказкой, легендой, но писал памфлеты, фельетоны, песни, частушки, эпиграммы. Шире, чем прежде, использовал поэт образы и мотивы устного народного творчества.

Д. Бедный обращается и к большой повествовательной форме. В дни Октябрьской революции он заканчивает задуманную еще в годы мировой войны повесть в стихах «Про землю, про волю, про рабочую долю», которая как бы подводила итог всему дооктябрьскому творчеству поэта. Понимание исторических закономерностей развития общественной жизни страны, большевистская партийность характеризуют поэму. На широком фоне истории даны в ней события русской жизни от начала империалистической войны до дней Октябрьской революции. Изображая этапы развития революции, Д. Бедный показывал, как зрело политическое сознание народа, органически воспринимались массами идеи большевиков. Широта социально-политического содержания повести обусловила ее композиционное строение. Сюжет определился развитием самих исторических событий. Д. Бедный включил в повесть басни, сказки, бивальщины, песни, которые, являясь как бы самостоятельными произведениями, раскрывали тот или другой этап политической борьбы. При внешней мозаичности повесть композиционно жестко связана одной идеей — стремлением автора показать читателю из народа причины войны, разъяснить, кто его враг и кто друг. На широком фоне эпического повествования поэт рассказывал о судьбах деревенского паренька Вани и его подруги, жизнь которых была тесно связана с политическими событиями эпохи. Ваня, Маша, путиловец Козлов стали у Д. Бедного образами собирательными, синонимами трудящейся массы страны. Все сюжетные линии повести завершались картиной Октябрьской революции. Агитационный характер произведения обусловил ее жанровое своеобразие, соотношение в ней эпоса и лирики. Эпическое повествование о событиях эпохи сочеталось с конкретной сатирой, документированным политическим памфлетом, каждый эпизод и каждая глава повести подводили читателя к определенному политическому выводу и заканчивались четко сформулированным революционным призывом.

Повесть «Про землю, про волю, про рабочую долю» имела актуальное воспитательное значение. Поэт убедительно показывал руководящее значение в революции пролетариата, организующую и направляющую роль большевистской партии. Стремясь сделать повесть максимально доступной для народа, Д. Бедный широко использовал традиции устного народного творчества и поэзии Н. Некрасова. Некрасовская традиция ощутима и в жанре произведения, и в непосредственном использовании образов поэмы «Кому на Руси жить хорошо», и в самом поэтическом стиле повести.

Стихия же устной народной поэзии отчетливо чувствовалась в песнях, бивальщинах, частушках, поговорках, прибаутках, в композиционной структуре повести и отдельных частей ее (традиционные зачины, повторы, концовки). Поэт использует форму русской былины («Барские слезы»), народной песни (рекрутской, солдатской, городской), частушки, традиционные сказочные мотивы (о разрыв-траве, колобке и др.). Но все эти знакомые народу образы, жанры наполнены новым, современным содержанием (например, сказочный

мотив о разрыв-траве использовался для того, чтобы показать революционную силу большевистских идей).

Повесть Д. Бедный адресовал народу. Он спорил с врагами и вел задушевную беседу с читателем-другом, разъясняя ему, в чем зло жизни. Поэтому в значительной своей части повесть написана в форме диалога — разговора автора с читателем. Она была рассчитана на устное распространение в народной крестьянской и солдатской среде. Недаром отдельные части ее заучивались в народе наизусть, передавались из уст в уста. Поэзия Демьяна Бедного этих лет, сочетавшая революционный пафос с острой политической сатирой, была близка поэзии В. Маяковского.

После Октябрьской революции начинается новый этап в творческом развитии Д. Бедного. Все замыслы поэта обращены к судьбам революции. Поэт всегда был активно связан с действительностью, все события и явления современности интересовали его в их отношении к борьбе народа за социализм. Пафос заинтересованности в победе новых революционных сил жизни отличал все творчество этого талантливого народного поэта революции. Поднявшись из самых низов, Д. Бедный стал выразителем интересов широких масс трудового народа, их борьбы за социалистические преобразования жизни.

Особенностью литературной жизни 1910-х годов было, как писала «Правда», «возрождение реализма». Под таким названием 26 января 1914 г. в газете «Путь правды» была помещена статья М. Калинина (А. Кариняна); в ней он писал о новом, «жизнерадостном мироощущении», которое становится свойственным реалистической литературе». А. Каринян считал, что в силе реализма заключено отражение силы рабочего движения¹⁰⁵, именно поэтому против него борются декаденты всех мастей. Бунин в 1910-м году в интервью газете «Одесские новости» говорил: «Настоящая зима в области литературы оказалась на редкость бесцветной... Одно лишь с несомненной и чрезвычайной ясностью вырисовывается — это резкий поворот симпатий как литературных, как и читательских кругов в сторону реализма»¹⁰⁶. Реализм «старого» типа развивался теперь наряду с новым творческим методом в искусстве и под его влиянием. Метод социалистического реализма, родоначальником которого был М. Горький, позволял с позиций подлинного историзма осмыслить судьбы революции, народной жизни, национального развития России, показать новую психологию человека из народной массы.

В 1910-е годы писатели-«знаниевцы» утрачивают ведущее положение в литературе критического реализма. «Товарищество «Знание» переживает кризис. К. П. Пятницкий, соруководитель издательства и соредaktor сборников «Знание», стремится занять некую «срединную» позицию в литературной борьбе, примиренчески относясь к декадентской литературе. В этих условиях Горький уходит из издательства. Судьбы «знаниевцев» с тех пор складываются по-разному. Серафимович идет рядом с Горьким; реализм Куприна переживает спад, хотя в крупнейших своих произведениях он продолжает гуманистические традиции русской литературы; Вересаев испытывает влияние идеалистических философских концепций; для ряда писателей «знаниевского» поколения отход от демократии, идеалов освободительной борьбы был трагическим и завершился неприятием Октябрьской революции и эмиграцией (Е. Чириков, С. Юшкевич, И. Шмелев).

В литературе критического реализма выдвигается поколение писателей, чей творческий путь начался в конце 900-х годов; впоследствии они становятся крупными мастерами советской литературы — А. Н. Толстой, М. М. Пришвин, К. А. Тренев, С. Н. Сергеев-Ценский, В. Я. Шшшков, А. П. Чапыгин и др.

Гуманистическая настроенность этих писателей, вера их в человека и творческие силы народа, программное противостояние литературе упадка (хотя некоторые из этих писателей на раннем этапе своего творческого развития испытали влияние декадентства) вызывают у М. Горького сочувственное отношение к ним. М. Горький сыграл большую роль в писательской судьбе и творческом самоопределении каждого из них.

Для творчества писателей этого поколения характерен пафос жизнеутверждения. Они выступают против нравов разлагающегося усадебного мира и нового буржуазного общества, обывательщины, мещанства, идейного и морального ренегатства, во имя идеала жизни человека, близкого природе, народному быту, во имя социальной справедливости. Для многих писателей особое значение имели традиции устного народного творчества, моральная

¹⁰⁵ См.: Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937. С. 15.

¹⁰⁶ Одесские новости. 1910. № 8294. 15/28 дек.

чистота идей которого противостояла в их сознании безнравственности современного общества и той, по словам Пришвина, «подмене жизни», которую являло собой декадентское искусство. Однако сила их критицизма была ограничена расплывчатостью и отвлеченностью социального и нравственного идеала, на основе которого они пытались определить «норму жизни».

Не поднимаясь до конкретно-исторического осознания путей развития русской социальной действительности, писатели чутко ощутили кризисный характер предреволюционной эпохи. Это выразилось и в общем пафосе их творчества, и в описаниях русского быта того времени, и в психологических характеристиках героев. Характерные черты русского критического реализма 1910-х годов оригинально проявились в творчестве А. Н. Толстого, М. М. Пришвина, С. Н. Сергеева-Ценского.

С. Н. Сергеев-Ценский (Сергеев, 1875–1958) начал печататься в конце 90-х годов. Его первой книгой был сборник стихов «Думы и грезы» (1901). Стихи Сергеева-Ценского и его ранние рассказы проникнуты настроениями гражданственности. Это произведение о тяжелой судьбе крестьян, о демократической интеллигенции, о социальной несправедливости жизни.

Сергеев-Ценский на начальном этапе своего творческого формирования испытал, однако, воздействие модернистских идейно-художественных тенденций. В ранних рассказах Ценского («Умру я скоро», «Маска» и др.) звучали мотивы фатальной предначертанности человеческих судеб, трагического одиночества человека. В эпоху революции 1905–1907 гг. Ценский обращается к современным социальным проблемам. Острое общественное звучание приобретает у него тема деревни (повесть «Сад», 1905).

В период общественного пессимизма и идейной растерянности, охвативших после поражения революции некоторые слои русского общества, Ценский попытался ответить на вопрос, что же случилось с психологией русского интеллигента, в романе «Бабаев» (1907) — одном из значительных его произведений дооктябрьского периода.

В «Бабаеве» Сергеев-Ценский нарисовал картину общественных и психологических метаний интеллигента-индивидуалиста между революцией и реакцией, народным движением и «черной сотней». Эти метания приводят героя романа, поручика Бабаева, к катастрофическому «разрушению» личности, нравственному кризису, в социальном плане — к служению реакции. «Я задумался над тем, — писал Ценский о замысле «Бабаева», — почему так легко справились с революцией, и пришел к «бабаевщине» как явлению и Бабаеву как типу»¹⁰⁷. Бабаев — жертва социальных отношений, которые порождают ненависть и вражду, но в то же время — активный враг демократии, палач, участник расправ с освободительным движением. Он являет собой пример того процесса «разрушения личности», о котором Горький писал: личность, «охваченная отчаянием, сознавая его или скрывая от себя самой... мечется из угла в угол, ищет спасения, погружается в метафизику, бросается в разврат, ищет бога, готова уверовать в дьявола — и во всех ее исканиях, во всей суете ее ясно видно предчувствие близкой гибели, ужас перед неизбежным будущим...»¹⁰⁸. Именно такова социальная психология Бабаева; ожидание гибели и ужас перед будущим составляют основу его мироощущения.

Но в романе отразились глубокие идейно-эстетические противоречия писателя. Они проявились в чрезмерной усложненности психологических переживаний героя. С таким восприятием русской жизни героем была связана и предельная усложненность стиля романа. «В «Бабаеве» мы встречаемся с последовательно субъективированным типом творчества. Действительность просматривается... сквозь внутреннюю жизнь героя... смутное, интуитивное

¹⁰⁷ Русская литература. 1971. № 1. С. 158.

¹⁰⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 38.

преобладает над мыслью, увиденное сплетено с воображаемым, реальное теснится фантомами»¹⁰⁹. Но, в отличие от декадентов, Ценский не разрушает ощущения реальности окружающего мира. Реалистическое начало в романе преобладало.

Лучшее произведение Сергеева-Ценского дооктябрьского периода — исполненная тревогой за судьбу России лирическая повесть «Печаль полей» (1909). Эта повесть с характерным подзаголовком «поэма» была одним из любимых произведений самого автора. Сергеев-Ценский обратился в ней к «стихии» русской национальной жизни. Символом силы России предстает в повести образ мужицкого богатыря Никиты Дехтянского. Но и могучая народная «стихия», и деградирующее дворянство погружены в тоску о «нерожденном», в страстное, но еще не ясное ожидание «чего-то большого». В символике образов обобщены авторские раздумья о судьбах Родины, нации, ощущения и ожидания «сдвигов истории». В повести рассказывается о судьбе дворянских «последышей» — об умирании последнего поколения помещиков Ознобишиных. Призраки прошлого живут в усадьбе, каждая комната «жива была тем, кто в ней умер когда-то давно, — все равно, сколько лет назад; ясно чудилось, что в каждой умер кто-то. Представлялись отравленные, повешенные, засеченные кнутом». Повесть пронизывает ощущение обреченности старого дворянского мира, исторической исчерпанности его судьбы. Это подчеркивается и символическими пейзажами, и тревожным ритмом повествования.

В повести «Движения» (1910) Сергеев-Ценский пишет о буржуазных дельцах, в «Приставе Дерябине» (1911) — о полицейских и армейских чинах, в повести «Наклонная Елена» (1913) — о демократической интеллигенции, ищущей путей в жизни. Тогда же писатель начинает работать над романом «Преображение» — первой книгой многотомной эпопеи «Преображение России».

Позже, обзвывая свой творческий путь, Сергеев-Ценский писал А. В. Прялкову: «...и молодые мои стихотворения в прозе, и поэмы в прозе, как «Лесная топь», «Печаль полей», «Движения», «Молчальники», «Медвежонок» и пр., все на одну тему — Преображение России»¹¹⁰.

Новый этап развития искусства критического реализма обозначился и в творчестве М. М. Пришвина (1873—1954). Творческий путь Пришвина начал с «поисков русского слова» — собирания фольклора. В 1907 г. он издает книги «В краю непуганых птиц», затем «Колобок» («За волшебным колобком»), в которых воплотилась мечта художника о добром, гармоничном мире. Это были книги сказок, мифов, поверий, обработанных писателем, рассказов о людях, близких природе, не тронутых веяниями современной бездушной цивилизации. Пришвин поэтизировал народ, который выступал в его произведениях носителем богатств человеческого духа и нравственной красоты. Пафос дооктябрьского творчества Пришвина — в утверждении радости жизни, любви к земле, природе, человеку.

В предреволюционное десятилетие в литературе критического реализма развивается и традиционная тема деревни. В 1916 г. вышел сборник рассказов И. М. Касаткина (1880—1938) «Лесная быль». Если в ранних своих произведениях писатель подчеркивал прежде всего «власть земли», собственности, которая нравственно уродовала мужика, то в рассказах 1910-х годов («Село Миккульское», 1911, и др.) у Касаткина появляются образы новых людей деревни, которые не только мечтают о свободной жизни, но во имя ее готовы к активному деянию.

В 1910-е годы на творчество Касаткина и других писателей-реалистов ока-

¹⁰⁹ Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917. М., 1972. С. 133.

¹¹⁰ С. Н. Сергеев-Ценский в жизни и творчестве: Воспоминания современников. Тамбов, 1963. С. 9.

зали влияние творчество и личность М. Горького. Горький печатал рассказы Касаткина «В уезде», «Веселый батя», «С доукой» и другие в сборниках «Знания», после поражения революции 1905–1907 гг. помог писателю самоопределиваться в обострившейся идейно-эстетической борьбе. О положительных героях Касаткина из книги «Лесная быль» в критике писали, что в них отдает позаимствованием из Горького эпохи «Лета», «Матери» и др.

Характерным явлением в литературе этого течения было появление группы писателей-«областников», как их тогда называли в критике. — «географическое» расширение литературной тематики. В этом отношении показательно творчество *А. П. Чапыгина* (1870–1937). Писатель создает книги рассказов «Нелюдимые» (1912) и «Белый скит» (1914). В них он пишет о жизни заповедного Севера. В рассказе «Белый скит» крестьянский богатырь Афонька Крень отстаивает старые нравственные традиции жизни и погибает в неравной борьбе с наступающим буржуазным хищничеством. В рассказах Чапыгина сказались глубокие противоречия социальной мысли писателя: он не верит в жизнеспособность старых патриархальных устоев, но и не доверяет созидательной силе города. Однако писатель убедительно показал, что новое активно врывается в жизнь самых отдаленных углов России, взрывая старый ее уклад.

Как и Пришвина, Чапыгина привлекает богатство живого народного языка. Как и у других писателей-реалистов 1910-х годов, установка на народную речь у Чапыгина была программной. Эти писатели противопоставляли речь народную, ее свежесть и непосредственность изысканной салонной утонченности и манерности языка акмеистов и писателей других декадентских течений начала века.

Тяготение Чапыгина к истории, через которую он пытался осознать современность в ее историческом развитии, завершилось в советское время созданием исторического романа «Разин Степан» (1926–1927), сыгравшего значительную роль в становлении советского исторического романа.

При всем различии индивидуальностей писателей-реалистов 1910-х годов есть общие закономерности их творческого развития. В эти годы особенно обострилась проблема отношений реализма и модернизма. В буржуазной критике обосновывалась теория неореализма — возможного и «необходимого» синтеза реализма и модернизма. Некоторые писатели в период своего творческого определения пытались «синтезировать» реализм и принципы модернистского искусства, однако эти попытки вели не к примирению несовместимых принципов отображения действительности, а к дальнейшему резкому размежеванию сил реализма и модернизма. Творческое развитие А. Толстого, Сергеева-Ценского, Пришвина опровергало возникшую в те годы концепцию неореализма. В творчестве писателей-реалистов 1910-х годов выразилась основная особенность развития русского литературного процесса — активизация реализма, противостоящего литературе декадентских художественных течений.

Стремление некоторых художников занять в эстетической борьбе эпохи некую срединную позицию вело к явному отходу от реализма. По такому пути развивалось, в частности, творчество *А. М. Ремизова* (1877–1957), одного из оригинальных художников начала века, предпринявшего попытку синтезировать принципы реалистического и декадентского искусства.

В молодости Ремизов участвовал в студенческом движении, шесть лет провел в тюрьмах и ссылке. Здесь сформировалось его миропонимание. Человеческие страдания, с которыми он столкнулся, потрясли его. В рассказе «В плену» А. Ремизов писал: «Часто мне кажется, выжгло солнце человеческий род, и только я спасся в тюрьме». Реальные силы, которые могли бы противостоять реакции, общественному быту царской России, кажутся Ремизову социально и духовно немощными, лишенными созидательной энергии, реакция — неодолимой. В 900-е годы складывается характерное для его творчества

пессимистическое представление о судьбах истории и человека. Революция 1905—1907 гг. предстанет в его творчестве как слепая стихия. Разрушая скверну старого, она, в сознании Ремизова, не имеет творческого идеала («Крепость», «Святой вечер»). В центральном произведении Ремизова того времени — романе «Пруд» — революционеры изображены как слабые, «загнанные» жизнью фантазеры. Их мечта о справедливости в будущем иллюзорна, ибо, по убеждению Ремизова, в жизни и в душе человека всегда неизбежно существовали и будут существовать жестокое насилие над слабостью и незащищенность перед насилием. Под влиянием философии Р. Штейнера и других философов-идеалистов того времени жизнь кажется Ремизову хаосом злых, непознаваемых человеком сил. Содержанием его творчества становится, как писал В. Брюсов, иррациональность жизни и человеческой психологии. В свете такого мировосприятия трансформацию в творчестве Ремизова претерпевают традиции русской классики — Гоголя, Лескова, Достоевского. В 1910-е годы складывается историко-литературная и эстетическая концепция Ремизова, которая окончательно оформляется в работах эмигрантского времени. Свою мысль о катастрофичности и хаосе бытия позже Ремизов будет навязывать и классикам. Главу о Достоевском в книге «Огонь вещей. Сны и предсонье. Гоголь. Пушкин. Лермонтов. Тургенев. Достоевский» (Париж, 1954) он открывает эпитафией: «Вся планета наша есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке, самые законы планеты — ложь и дьявол в водевиле. Достоевский. «Бесы».

О своих литературных и художественных пристрастиях Ремизов расскажет позже в воспоминаниях. «Самым близким, — писал он, — я чувствую Э. Т. А. Гофмана, самым созвучным из музыкантов Мусоргского, а из художников назову фламандца Питера Брейгеля... У меня такое чувство, точно с каждым я прожил жизнь»¹¹¹. Выбор этих имен очень характерен для писателя. Ремизов так объяснил причины пристрастия к этим художникам: «Волхование, музыка и волшебные краски моих братьев пусть осеняют мою память...»¹¹² Из русских писателей наибольшее влияние оказал на него Достоевский. «Достоевский, — вспоминал Ремизов, — действовал на меня до содрогания».

Действительность в произведениях Ремизова трудно отличить от кошмаров сновидений. До нее, убежден писатель, «простым глазом и этим ухом не добраться, надо углубить действительность до невероятного — до бредовой завесы». Подобное доведение реальности до «бредовой завесы» станет особенностью художественного стиля Ремизова, который складывается в предреволюционное десятилетие. Границы объективного и субъективного зыбки и расплывчаты. На гранях этих начал и возникает ремизовская фантастика, природа которой глубоко отлична от фантастики Гоголя.

Для Ремизова существуют, как писал он позже, только «двое»: «...миргрозный и я со своим страхом, который победить нельзя». В тайну мира и его «сфер» можно проникнуть лишь во сне, в котором выражается «жизнь души»; в нем реальность фантастична, фантастичное реально. Во многих произведениях Ремизова миры яви и сна слиты, перемешаны, переходят один в другой. Жизнь становится сновидением, в котором только и возможны предвестия и намеки будущего. Так возникает ремизовское «сновидческое» преобразование действительности. В 1954 г. выходит собрание «литературных снов» Ремизова «Мартын Задека. Сонник», эпитафией к одной из глав которого вновь избраны слова Достоевского: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горным и высоким, да и корни наших мыслей

¹¹¹ Ремизов А. Встречи. Париж. 1981. С. 212, 213.

¹¹² Там же. С. 214.

и чувств не здесь, а в мирах иных. Достоевский, «Братья Карамазовы».

Предсказать это «сокровенное» можно, но «не из рассуждений, а из сновидений, только бы... только бы приснилось».

Эти мировоззренческие и эстетические позиции определили особенности художественного метода Ремизова, пытавшегося синтезировать «бытовой» реализм с творческими принципами символизма. Основное свойство его поэтического метода — преобразование бытового. Фантазия Ремизова — от вещного — от быта, «скарба и запахов». В этом смысле метод его включал элементы натурализма, что было свойственно и декадентской литературе. Но с изменением жизни и отношения самого писателя к ней он все более и более отделяет реальную действительность от действительности «преображенной», идеальной в его представлении. В 1910-е годы поэтическое осознается Ремизовым как противоположное реальному. Идеальную норму жизни и норму нравственного он пытается найти в древнерусских канонизированных и апокрифических житиях. Все это в его творчестве противостоит реальной исторической действительности. Такое соотношение идеального и действительного определило и особенности поэтического образа России Ремизова. Для него «воплощенная», идеальная Россия — в прошлом, в древнем прошлом: «Бабушка наша костромская, Россия наша, это она прилегла на узкую скамеечку ночь ночевать, прямо на голые доски, на твердое старыми костями, бабушка наша...»¹¹³

Реальность настоящего воспринимается им как некий сплав «божеского» и «дьявольского». И от этой реальности Ремизов отгораживается («играми»), попытками превратить свой быт, бытовую реальность в некое «искусство для себя». С этим связаны и его демонстративный интерес к старой книге, увлечение рисованием, каллиграфией, стилизацией почерка и т. п. В своеобразном жизнетворчестве писатель уходил от «большого мира» в прошлое, выдуманное и «преображенное» фантазией, «волхованием». Таким жизнетворением была его «игра» в «Обезвельволпал» — в учрежденный им некий фантастический орден.

«Сны», игровые фантазии и творчество Ремизова, пишет А. П. Юлова, «настолько тесно сплетены, и их сплетенность так обыгрывается художником, что нет никакой возможности определить, что перед нами: рассказ о действительно приснившемся или лукавое скрывание своих «наяву» пришедших мыслей, придавание им некоей «объективности» и «тайного смысла», присущего, по Ремизову, снам»¹¹⁴.

Идея фатальной повторяемости общественных движений и судеб человеческой жизни находит выражение в структуре ремизовских произведений, своеобразии их композиции. В «Крестовых сестрах», романе «Пруд» ритмически повторяются части повествования, главы, главки. В этой «пульсации» ритма Ремизов хотел отразить общий ритм человеческой жизни, переходящей от страха к надежде, от надежды к страху. Даже графическая разбивка текста в романе «Пруд» вносит в повествование эту идею «ритма». Символом власти над миром злых сил становится ремизовская фантастика, врывающаяся в обыденность жизни, которая в сочетании с «чертовщиной» начинает приобретать мистический оттенок.

Ценное в ремизовском творчестве — это раскрытие богатств русского языка, русского слова. При всех преувеличениях и крайностях в произведениях Ремизова отразилось реальное многоцветье русского народного языка. В пересказах преданий, апокрифов, легенд («Посолонь», 1907, и др.) Ремизов пытался реставрировать и «допетровский» язык.

¹¹³ Ремизов А. Весеннее порошье. 2-е изд. Пг., 1915. С. 50.

¹¹⁴ Литературное наследство. М., 1981. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. С. 69.

Октябрьской революции Ремизов не понял и не принял. Вскоре после революции он эмигрировал. В эмиграции им были написаны автобиографические книги «Подстриженными глазами», «В розовом блеске», книга о русских писателях-классиках «Огонь вещей», переложения легендарных и сказочных сюжетов («Тристан и Исольда», «Бова Королевич» и др.).

Характерную для литературы общедемократического течения эволюцию претерпела в годы реакции и нового революционного подъема демократическая сатира, занявшая в эпоху первой российской революции такое значительное место в русском искусстве. В сатире происходит то же размежевание идейно-художественных течений, что и в литературе в целом. Наряду с политической сатирой Горького, Д. Бедного, поэтов-«правдивых», продолжавшей традиции революционной сатиры 1905 г., развивается «развлекательная» бытовая юмористика, отразившая настроения мелкобуржуазной литературной интеллигенции. В статье «Разрушение личности» Горький с горечью писал о появлении нового типа писателя — «это общественный шут, забавник жадного до развлечения мещанства»¹¹⁵.

С 1907 г. сатирические журналы тематически возвращаются к типу юмористических изданий 80-х годов. Меняется характер и журнальной сатирической графики, которая составляла силу журналов 1905—1906 гг., оказывая огромное политическое и воспитательное воздействие на сознание масс. Недаром в те годы особенно строгий цензурный надзор был установлен именно над графикой. В эпоху реакции творчество художников-графиков приобретает иные черты. В графике политическая карикатура исчезает.

Одним из заметных явлений в демократической сатире 1910-х годов стал еженедельный сатирический журнал «Сатирикон» (1908—1914). Среди сотрудников его были талантливые поэты: С. Черный, П. Потемкин, В. Князев, В. Горянский. С 1913 г. часть сотрудников журнала начала издавать «Новый сатирикон»; в нем публиковал свои стихи В. Маяковский. Из известных прозаиков в «Сатириконе» печатались А. Куприн, А. Толстой, Л. Андреев. Редактировал журнал А. Аверченко.

Программа журнала — сатира на нравы, политические темы в нее не входили. Целью журнала объявлялось «моральное исправление» общества путем обличения его нравственных установлений. Писатели и поэты «Сатирикона», очень разные по масштабам дарования и индивидуальной манере письма, по своему методу принадлежали к направлению критического реализма. Наиболее интересна была стихотворная сатира журнала, в которой развивались традиции русской демократической сатирической поэзии, хотя некоторые поэты-«сатириконцы» испытали явное влияние декаданса. Актуальностью содержания выделялись стихи В. Князева — автора книги «Двуногие без перьев» (1912), обличавшего буржуазный быт, мелкотемье литературы мещанских «триумфаторов».

Одним из самых талантливых и популярных поэтов «Сатирикона» был *Саша Черный* (А. М. Гликберг, 1880—1932), ранее сотрудничавший в сатирических журналах 1905 г. Произведения С. Черного имели резко обличительный общественный характер. За напечатание стихотворения Черного «Чепуха» журнал «Зритель» был даже закрыт. Но и в период радикализма сатира Черного не поднималась до критики существа общественного строя, ей не хватало четкости социального идеала. Наибольшую известность принесли поэту «сатириконские» стихи, объединенные в сборник «Сатиры» (1910). В них высмеивались быт и идеалы русского обывателя, мелочность и пустота жизни ренегатствующей интеллигенции, ее духовное опустошение, упадочные настроения в декадентской литературе («Ламентации», «Гармония», «Авгиевы конюшни» и др.).

¹¹⁵ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 24. С. 68.

Абстрактность общественных убеждений и гуманистических идеалов С. Черного определила тональность его книги «Сатира и лирика» (1913), в которой юмор сочетался с горькой иронией, скепсисом. Окружающий мир, «безумная книга» бытия не внушали поэту надежд на «прекрасное будущее», критика общества казалась бесплодной правкой жизненных «опечаток».

Будущее представлялось поэту далекой и несбыточной мечтой. Идеал жизни воплощается теперь у Черного в теме «естественного» человека. В 1920 г. Черный эмигрировал за границу. В эмигрантский период творчества он идеализирует прошлое, то, что раньше осмеивал. В стихах его звучат мотивы безысходности, творческого тупика.

Проза «Сатирикона» представлена прежде всего юмористическими рассказами А. Т. Аверченко (1881–1925), которые составляли чуть ли не половину каждого номера. Из них были впоследствии составлены сборники «Веселые устрицы» (1910), «Круги по воде» (1912), «Сорные травы» (1914) и др. Тема сатир Аверченко – быт города, жизнь трусливого российского обывателя – «устрицы», «новые» течения в искусстве. Как юморист Аверченко обладал безусловным талантом. Он был убежден, что с помощью жизнерадостного смеха можно исправить мир. Но никаких конкретных мер для искоренения социального зла Аверченко не предлагал. Позиция скорее созерцателя пороков, чем борца, определила и его творческий метод¹¹⁶. В годы первой мировой войны сатира Аверченко мелькает. Обывательская стихия, с которой боролся писатель, захлестнула и его самого. А от этого было уже недалеко и до политического отрицания Советской власти, к чему пришел Аверченко после Октября.

В 1910-е годы была популярна бытовая сатира Тэффи (Н. А. Лохвицкая-Бучинская, 1872–1952). Первая и значительная ее книга – сборник «Юмористические рассказы» (1910). В ней Тэффи издевается над общественными буднями столыпинской России. Смех Тэффи, в отличие от смеха Аверченко, более психологичен, ей свойственна не буффонада, а элегическая горькая ирония. В ее творчестве, как и в творчестве С. Черного, звучали ноты пессимизма, социального скепсиса (сб.: «И стало так», 1912; «Неживой зверь», 1916).

Тэффи писала и пьесы – шуточные одноактные миниатюры (сб. «Восемь миниатюр», 1913), и критические статьи. В 1920 г. она эмигрировала; в эмиграции писала фельетоны, поэтические сатиры, в которых высмеивала быт и нравы белоэмигрантов («Наши за границей»). Стихи и проза ее отличались, как сказал о том Куприн, «безукоризненностью русского языка»¹¹⁷.

Для развития сатиры 1907–1914 гг. характерно резкое размежевание направлений – сатиры пролетарской, представленной творчеством рабочих поэтов и Демьяна Бедного, и сатиры «сатириконцев». Различие этих направлений обнаружилось особенно наглядно в годы нового революционного подъема и империалистической войны, когда начался расцвет пролетарской сатиры, отрицающей весь старый общественный порядок жизни, и закат сатиры «сатириконцев» (мы не имеем в виду сатирические произведения Маяковского, помещенные в «Новом сатириконе»).

Революционное время диктовало сатире новые политические темы, которые и разрабатывала пролетарская сатира.

Направления развития сатиры начала XX в. отразили общие процессы развития литературы этой эпохи.

¹¹⁶ См.: Спиридонова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977.

¹¹⁷ Куприн А. И. О литературе. Минск, 1969. С. 183.

Алексей Николаевич Толстой входит в литературу в 900-е годы, в кризисную для русской интеллигенции эпоху, которая наступила после поражения революции 1905 г. «Мы, молодые писатели, — писал он впоследствии, — формировались во времена глубочайшей реакции и интеллигентского разложения»¹¹⁸.

Толстой-студент тяготел к левым политическим группировкам студенчества и даже примыкал к социал-демократической фракции Технологического института, в котором учились Л. Б. Красин и Г. М. Кржижановский. Но свойственный Толстому отвлеченный гуманизм уводил его в сторону от сложной политической ситуации. В эти годы обнаруживается тяготение Толстого к литературе, но сам он пишет мало.

В октябрьские дни 1905 г. революционное воодушевление масс оказывает влияние на Толстого, он пишет стихотворения, в которых стремится выразить протест против репрессий царизма. С точки зрения художественной стихотворения были слабыми. В этих поэтических опытах начинающий писатель, не принимая декадентской поэзии 90-х годов, подражал гражданской лирике Некрасова, Никитина, Надсона. Однако отвлеченность общественных идеалов, удаленность молодого Толстого от активной общественной деятельности породили у него настроения безверия, социального пессимизма. Писатель оказывается под влиянием литературы и искусства декадентов, увлекается поэзией Бальмонта, Белого, Вяч. Иванова, Брюсова. Зимой 1906–1907 гг. им написано около ста стихотворений в типично декадентском стиле.

В 1907 г. вышла первая книга стихов Толстого «Лирика». Стихи этой «неудачной» книги, как назвал ее сам Толстой, были написаны под явным воздействием Бальмонта и Белого. Однако влияние на Толстого творческих принципов символистской поэзии не было органичным. Идеи Бальмонта, Сологуба, Белого явно не уживались с материалистическим восприятием Толстым мира, любовью его к жизни. Уже вторая книга его стихов — «За синими реками», написанная на мотивы русской и славянской мифологии, обнаруживает чуждость ему творческих принципов декадентов, тяготение писателя к иным историко-литературным традициям — устной народной и классической русской поэзии. Но и в этой книге чувствовался еще налет поэтической условности в символистском духе.

Оригинальное творческое дарование Толстого проявилось в прозе. В 1910 г. он издает книгу «Сорочьи сказки», пафос которой, как сказано в авторском предисловии, — понять «первоосновы жизни» — «землю и солнце», «утвердить для самого себя, что да и что нет, и тогда уже обратиться к человеку...». Толстой заявлял о своей связи с родиной, ее природой, народным словом.

Работа над сказками, живым русским народным языком имела большое значение в становлении стиля Толстого. В этой книге проявились, по словам Горького, черты умного, настоящего русского таланта, таланта «с усмешкой», «веселой иронической искрой»¹¹⁹.

Особенности миропонимания и художественного таланта Толстого тех лет с наибольшей силой выразились в повестях и рассказах, посвященных судьбам русской провинциальной усадьбы и усадебной дворянской культуры. В 1909 г. в альманахе «Любовь» Толстой публикует рассказы «Соревнователь» и «Яшмовая тетрадь» (под общим заголовком «Два анекдота»), выступая против эстетского любования стариной, ушедшим в прошлое бытом уса-

¹¹⁸ Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. 13. С. 412.

¹¹⁹ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 30. С. 279.



Alexander Morgan

деб, изысканной дворянской культурой, что было свойственно художникам-символистам «Мира Искусства» (К. Сомов, А. Бенуа), писателям и поэтам-акмеистам (Б. Садовский, М. Кузмин, Н. Гумилев). Стилизованное посвящение этих рассказов К. Сомову, который черпал вдохновение в прошлом, глубоко иронично: «Меланхолия, мечтательность и отвага – спутники счастливого любовника, и горе тому, кто, не чувствуя в себе одного из этих качеств, отважится на похождение, достойное быть осмеянным». Стилизуя быт русской дворянской культуры, жизнь, которую акмеисты превращали в эстетскую декорацию, Толстой за внешней «галантностью и утонченностью» обитателей усадеб вскрывает дикость их нравов, моральную ущербность.

В этих ранних рассказах зазвучали многие мотивы последующих крупных произведений Толстого о дворянских «последышах», доживающих свою ничемную и уже смешную в этой ничемности жизнь под старыми липами оскудевших усадеб. Под пером Толстого их жизнь предстает как комедия завершающейся истории русского дворянства. На материале семейных преданий, дворянских родовых хроник, собственных наблюдений Толстой в 1909–1911 гг. создает цикл повестей и рассказов, объединенных затем в сборнике «Заволжье». Этой книгой об эпитогах дворянского мира, «чудаках, красочных и нелепых», которые, как сказал Толстой, предстали перед ним «во всем великолепии типов уходящей крепостной эпохи», он и вошел в большую литературу. Тематически к этому циклу примыкают романы «Чудаки» («Две жизни», 1911) и «Хромой барин» (1912). Изображение морально и духовно оскудевших обитателей усадеб (Мишуки Нальмова из «Заволжья», князя Краснопольского из «Хромого барина») составляет содержание «хроник».

В произведениях заволжского цикла определились черты реалистического стиля Толстого: историческая достоверность персонажей, введенных в конкретно-бытовую обстановку, их неотделимость от «вещного» быта окружающей среды. В рассказах Толстого быт, вещи как бы становятся предметным проявлением угасания, начавшегося общего тления усадеб. В описании характеров и бытовых обстоятельств, в которые они поставлены, Толстой следовал гоголевской традиции. Она чувствуется в принципах построения сатирических портретных характеристик, в установлении неразрывности связей между миром вещей и человеческой психологией, в частом уподоблении человека вещам, которые становятся деталью образа (например, старое кресло умирающего Мишуки Нальмова, истлевшие шкатулки тетюшки из Туренева). Гоголевские принципы построения образа с наглядностью обнаруживаются в рассказе «Приключения Растегина» (1913). Сюжет рассказа вызывает ассоциацию с «Мертвыми душами». Он образуется похождениями разбогатевшего дельца, который в поисках «стиля», желая приобщиться к старой дворянской культуре, объезжает дворянские усадьбы. Но встречи его с дворянскими «последышами», последними наследниками дворянской культуры, обнаруживают их жизненную и духовную нищету, дикую некультурность. Сюжетная параллель к «Мертвым душам» Толстым задана вполне сознательно. В гоголевской манере выдержаны портретные и психологические характеристики обитателей усадеб. С традицией Гоголя связаны и образы неудачников, людей, вошедших в конфликт со средой («Овражки»).

В меньшей степени, но довольно отчетливо видится в этих рассказах тургеневская традиция изображения дворянского быта, но осмысленная через призму концепции А. Толстого о судьбах дворянства и его культуры.

В эти годы творческих исканий Толстой испытал и влияние Достоевского, прежде всего его идеи искупительного страдания, жертвенной любви (роман «Хромой барин»). Но для общего взгляда Толстого на мир и его глубоко оптимистического таланта идеи Достоевского не были органичными. Они были восприняты писателем лишь внешне, внутренне же были чужды ему. В этом причина той резкой разностильности романа «Хромой барин», которая сразу

была отмечена критикой. Объективное значение и художественная сила его состояли в обличении социальных и нравственных норм существующего порядка жизни. Обращение Толстого к традициям передовой русской классической литературы с ее высокими социальными и нравственными идеалами имело в эпоху «литературного распада» глубоко прогрессивное значение.

Тематически очень разные рассказы, повести, романы Толстого этого периода объединялись мыслью о неминуемом уходе дворянского мира и нравственной несостоятельности новых «хозяев» жизни — буржуазных дельцов.

Объединяются они и стилевой системой художника, как говорил Горький, «несомненно, крупного, сильного и с жестокой правдивостью изображающего психическое и экономическое разложение современного дворянства»¹²⁰.

Создавая галерею «чудаков», дворянских «недорослей» нового времени, самодуров и вырожденков, прикрывающихся обветшавшими и уже в новой жизни неуместными традициями галантной поместной культуры прошлого, Толстой ставит их в странные, анекдотически нелепые ситуации, в которых обнажается до предела противоречие внутреннего убожества этих людей и их претензий на роль в истории.

Показывая распад усадебного мира, Толстой считал, что это заслуженное возмездие за насилие над народом, кара за нравственные преступления. Однако следует заметить, что комическое (в характерах, ситуациях), через которое раскрывались бесплодность, никчемность, моральная несостоятельность жизни всех этих эпитонов дворянского мира, лишено гневно-обличительного пафоса, смягчено юмором, ибо общественные и эстетические идеалы автора были еще довольно абстрактными. Миру уходящего прошлого Толстой противопоставлял здоровую стихию жизни природы и человека из народа, связанного с ней. Но, несмотря на отсутствие социальной четкости положительных идеалов, критика Толстого опирается на глубоко оптимистическую уверенность в обновлении и торжестве жизни, освобождающейся от косности и тлена. В послеоктябрьском творчестве Толстого эта тема обретает новое звучание и смысл в романе «Хождение по мукам».

Жизнеутверждающий пафос творчества писателя встретил поддержку в большевистской газете «Путь Правды». В 1914 г. газета писала, что в творчестве Толстого возрождаются традиции русского реализма с его интересом к подлинно русской жизни¹²¹.

К этому времени относятся первые драматургические опыты Толстого, который, в противовес декадентской драме, утверждал принципы реалистического театра (пьесы «Касатка», «Нечистая сила»).

Кроме произведений об усадебно-дворянском мире Толстой пишет о провинциальном мешанстве, о жизни столичной аристократии («Мечь»), буржуазных дельцах, фальши мешанской морали, о нравственно фальшивых декадентских настроениях в искусстве («Обыкновенный человек»). Критика декадентства особенно обостряется в творчестве Толстого в военные годы. В 1915 г. он пишет большой антидекадентский роман «Егор Абозов», в котором изображает индивидуалистически настроенную интеллигенцию, декадентствующих «утомленных молодых людей из общества» и их меценатов, надуманность и искусственность чувств и страстей в декадентской литературе, наигранный истеричность эстетских салонов, настроения, которые, как болотные испарения, отравляют жизнь¹²².

Однако создав свой цикл об уходящем дворянстве, Толстой в 1910-е годы переживает и этап мучительных противоречий — поисков выхода из наблюдаемых им тупиков социальной жизни России тех лет.

¹²⁰ Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. С. 142.

¹²¹ См.: Дюктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937. С. 15.

¹²² Одно из первоначальных названий романа — «Болотные огни».

«Талант, — писал Толстой, — дается автору взаймы народом... И отвержение того, кто дал вам талант, ведет к худшему из зол — к эстетизму»¹²³. Нарастающее чувство ответственности перед народом и побуждало писателя определить цель современной жизни. Противоречия демократической мысли и окружавшей его тогда декадентской писательской среды обострялись. Позже Толстой рассказывал: «После книжки «Заволжье» я заметался — искал тему, стиль, стремился наблюдать жизнь, но для плодотворного наблюдения у меня еще не было ни опыта, ни подходящего орудия... современность еще не чувствовал, изображать ее не умел»¹²⁴. В последней автобиографии — в 1943 г. — Толстой сказал еще более определенно: «Я исчерпал тему воспоминаний и вплотную подошел к современности. И тут я потерпел крах. Повести и рассказы о современности были неудачны, не типичны. Теперь я понимаю причину этого. Я продолжал жить в кругу символистов, реакционное искусство которых не принимало современности, бурно и грозно закипавшей навстречу революции»¹²⁵.

В это время в творчестве Толстого зазвучала новая тема — любовь как облагораживающее начало жизни, пробуждающее в человеке все чистое и высокое. Эту тему писатель противопоставил декадентской теме любви — страсти, сопряженной со смертью. Толстой как бы подхватывал тему раннего Горького. В автобиографии 1913 г. он записал: «Теперь я уверен, что в любви рождаются вторично. Любовь есть начало человеческого пути». Поворот Толстого к жизнеутверждающему реализму, отмеченный «Правдой», обусловил и сближение писателя с демократическим лагерем литературы. Он уже печатает произведения не в «Шиповнике», а в «Московском издательском товариществе писателей», состоявшем из писателей-реалистов, близких Горькому.

Первая мировая война вызвала, как вспоминает Толстой, перелом в его «частной и в литературной жизни». В качестве военного корреспондента он побывал на Западном фронте, на Вольни, в Галиции, Карпатах, на Кавказе, участвовал в поездке журналистов в Англию. Он воочию увидел социальную трагедию народной жизни, пережил чувство слитности своей судьбы с судьбами народа. Но и в это время идейные и творческие искания Толстого были исполнены противоречий.

На первых порах война принимается им с верой в мировую освободительную миссию России. В публицистике, очерках и военных рассказах он проводит идею нравственного очищения, просветления и преобразования человека в огне войны. Однако жестокая правда войны показала ему иллюзорность надежд на достижение социальной и моральной гармонии через войну. Основным пафосом его военных рассказов и очерков становится утверждение моральной силы человека из народа («Обыкновенный человек», «Под водой»). В других рассказах тех лет Толстой продолжает развивать мысль о преобразующей человека силе любви («Любовь», 1916), о нравственной немощности человека-индивидуалиста, оторванного от народной жизни («Дым»). С этой темой связано и его отрицательное отношение к декадентству как выражению индивидуалистической психологии и этики. Однако исторические пути развития страны для Толстого по-прежнему оставались неясными. Отрицая старый мир, он усматривал путь его обновления в нравственном преобразении человека.

Эмигрировав после Октябрьской революции за границу, Толстой в 1922 г. вернулся в Советскую Россию. К послеоктябрьскому периоду относится расцвет таланта Толстого, писателя-патриота, выдающегося мастера литературы социалистического реализма.

¹²³ Толстой А. И. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. С. 438.

¹²⁴ Там же. С. 412.

¹²⁵ Там же. С. 84, 85.

НОВОКРЕСТЬЯНСКАЯ ПОЭЗИЯ

В истории русской поэзии предреволюционного десятилетия значительное место заняло поэтическое течение, представленное группой поэтов из народа, выходцев из крестьянской среды. Лейтмотивом их творчества стала жизнь деревни, русского крестьянина, родная русская природа.

К 1910-м годам крестьянская поэзия имела уже большую литературную традицию. Как поэтическая школа она сформировалась в XIX в. Революционно-демократическое течение ее представлено прежде всего творчеством Н. А. Некрасова. Крупнейшими поэтами демократического течения этой школы были А. Кольцов, И. Никитин, И. Суриков. Они писали о труде и быте русского крестьянина, драматических и трагических коллизиях его жизни. В их творчестве отразилась и радость слияния жизни тружеников с миром природы, и чувство неприязни к жизни душного, шумного, чуждого живой природе города.

Эти традиционные темы и настроения в начале века отразились в творчестве очень популярного в демократической среде поэта, прошедшего сложный и трудный жизненный путь, — С. Д. Дрожжина (1848—1930). Родился он в семье крепостного, с 1860-х годов скитался по России, переменял множество профессий. В 70-х годах начал печататься, вскоре стал известен как народный «поэт-самоучка», бытописатель русской деревни, певец душевности, природной чистоты, талантливости русского крестьянства. Дрожжин писал о быте и труде мастеровых — выходцев из деревни, о нужде и горе народа, всю жизнь он сохранял веру в наступление дней равенства и свободы всех людей («Честным порывам дай волю свободную...» и другие стихотворения). Вслед за Некрасовым, в котором он видел идеал поэтического служения народу, Дрожжин всегда утверждал гражданский долг искусства (сб. «Поэзия труда и горя», 1901; «Песни старого пахаря», 1913). О задушевных, по-народному напевных стихах его с сочувствием говорили Горький, Короленко, Шалапин. Но, сохраняя традиции крестьянской поэзии XIX в., Дрожжин в 900-е годы уже по-иному пишет о думах и судьбе русского крестьянина. В его стихах обостряется и все более напряженно звучит тоска по воле, свободе. Эти настроения с особенной силой проявились в его поэзии эпохи первой российской революции.

Ах, не люди ль, люди злые,
Тебя, волю, взяли —
И в тюрьме железной цепью
Крепко приковали? —

спрашивал поэт в стихотворении «Воля» (1905).

В 1903—1905-х годах крестьянские поэты объединяются в Суриковский литературно-музыкальный кружок. Кружок издавал сборники, альманахи. Видную роль в нем играли С. Дрожжин, М. Леонов, Ф. Шкулев, Е. Нечаев.

В годы первой российской революции установились тесные связи суриковцев с пролетарскими поэтами. Некоторые участники кружка в 1910-е годы сотрудничали в большевистских изданиях.

В литературу входит новое поколение поэтов из крестьянской среды. В печати появляются книги стихов С. Клычкова, сборники Н. Клюева, первые произведения А. Ширяевца и П. Орешина. В 1916 г. выходит сборник стихов С. Есенина «Радуница». Эти поэты были встречены критикой как посланцы в литературу новой русской деревни, выразители ее поэтического самосознания.

Однако идейно-эстетические идеалы, наследуемые традиции, творческие судьбы этих поэтов были различными. Понятие «новокрестьянская поэзия 1910-х годов», вошедшее в историко-литературный обиход, объединяет названных поэтов очень условно и отражает только некоторые общие черты, присущие их миропониманию и поэтической манере. Единой творческой школы с единой идейной и поэтической программой в те годы они не образовали.

Большое влияние на крестьянскую поэзию 1910-х годов оказали сложившиеся в литературе, но очень различные традиции изображения деревни, русской национальной жизни. Отношение крестьянских поэтов к национальным истокам народной жизни было противоречивым, во многом обусловленным сложными обстоятельствами русской социальной жизни и идейной борьбы предреволюционного десятилетия.

Следует иметь в виду, что в годы реакции и войны официальная печать, буржуазно-либеральная пресса выступила под знаменем «народности», активного национализма. Эти настроения нашли свое отражение в буржуазном искусстве тех лет — в поэзии, живописи, архитектуре. Влияние националистических идей сказалось на творчестве Бальмонта, Сологуба, акмеистов (Городецкого, Любови Столицы). В среде либеральной художественной интеллигенции обострился интерес к «исконным» началам русской национальной жизни, ее «народной стихии». В декадентских литературно-художественных кружках и салонах обсуждались вопросы о национальных судьбах России, которые связывались с возрождением «религиозного духа» народной жизни, национальной народной стихии. Социальные и этические проблемы времени подменялись абстрактными исканиями «в духе». В этих кругах особое внимание уделялось сектантской литературе и поэзии, древней славянской и русской мифологии. Такие тенденции проявились в художественном творчестве и литературно-философских работах Мережковского, обработках фольклорных произведений Ремизова, трактовке русской народной культуры в творчестве Городецкого, противопоставлявшего ее разрушительной городской современности (сб. «Русь. Песни и думы», 1910; сб. «Ива», 1913).

В этих условиях первые публикации стихов *Н. А. Клюева* (1884—1937) и появление поэта в литературных кружках и собраниях сразу же вызвали сочувственные отклики буржуазно-либеральной и декадентской критики, которая усмотрела в его творчестве выражение стихийно-религиозных начал народного сознания, глубин национального духа.

В поэзии Клюева, как и во всей новокрестьянской поэзии, отразились объективные противоречия крестьянского миропонимания, о которых писал В. И. Ленин, анализируя противоречия творчества Льва Толстого. Ленин указывал на наивность крестьянской массы, ее патриархальные настроения непротивления, желание уйти от мира, «бессильные проклятья по адресу капитализма»¹²⁶. Религиозные мотивы поэзии Клюева и других новокрестьянских поэтов имели объективное основание в особенностях крестьянского патриархального понимания мира, одной из черт которого, как указывал В. И. Ленин в той же статье о Л. Н. Толстом, был мистицизм¹²⁷. Но для Клюева, в отличие от других поэтов течения, была характерна и наигранная подчеркнутость «народности» поэтических произведений, рассчитанная на запросы тех литературных кругов, в которых Клюев оказался, попав в Петербург.

В 1912 г. поэт выпустил книгу стихов «Сосен перезвон». Это были стихи о Руси, о русском народе, благостном и кротком. Русская деревня в стихах Клюева рисовалась «избяным раем»; думы крестьян — о нездешнем и незем-

¹²⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 40.

¹²⁷ См. там же.

ном, в «перезвоне» сосен им слышатся перезвоны церковных колоколов, зовущие в «жилище ангелов».

Мотивы народного гнева и горя, прозвучавшие в стихах Клюева 1905—1906 гг. («Народное горе», «Где вы, порывы кипучие...»), исполненных демократических настроений, сменяются мотивами, заимствованными из религиозной старообрядческой книжности, духовных стихов. Клюев резко противопоставляет современному «миру железа» патриархальную деревенскую «глухомань», идеализирует вымышленную старую благостную, сытую деревню, ее «избяной» быт с расписными ендавами, бахромчатыми платами селян, лаковыми праздничными санями. Для него «изба — святилище земли // с запечной тайною и раем».

Стихи второй книги Клюева — «Братские песни» (1912) — построены на мотивах и образах, взятых из сектантских духовных песнопений. Это песни, сочиненные для «братьев по духу».

В бытописи Клюева нет примет реальной жизни новой деревни, разбуженной революцией 1905—1907 гг., общественных помыслов и дум русского крестьянства. Описания деревенского быта, народных обрядов, обычаев, мифологические мотивы, часто развернутые в тему целого стихотворения, существуют в его поэзии вне современности. Защита национальных начал народной жизни от наступающей на Россию бездушной «железной» городской культуры проявляется в стихах Клюева как отстаивание «дремучих» вековых устоев древнего религиозного миропонимания, в конечном счете — неприятие социального прогресса:

Или:

...чует древесная сила,
Провидя судьбу наперед,
Что скоро железная жила
Ей хвойную ризу прошьет.

Зовут эту жилу чугушкой, —
С ней лихо и гибель во мгле...
(«Пушистые, теплые тучи...»)

...заломила черемуха руки,
К норке путает след горнистой...
Сын железа и каменной скуки
Побирает берестяный рай¹²⁸.
(«Обозвал тишину глухоманью...»)

По стилю, образности стихи Клюева этого периода близки духовным песням. Недаром Есенин назовет Клюева «ладожским дьячком».

В историю русской поэзии начала века Клюев вошел, однако, прежде всего как поэт русской природы. Эти стихи сам поэт выделял в особые циклы, подчеркивая их связь с традицией народной поэзии (см. сб. «Мирские думы», 1916). Цикл «Лесные были» открывается характерным стихотворением:

Пашни буры, межн зелены,
Спит за елями закат,
Камней мшистые расщелины
Влагу вешнюю таят.

Хороша лесная родина:
Глушь да поймища кругом!..
Прослезилася смородина,
Травный слушаея псалом.<...>

В этих стихах Клюев виртуозно использует образы, приемы фольклорного творчества, богатство и многоцветие русского народного языка. Но примечательно, что в устном народном творчестве наиболее близкими ему оказываются самые древние традиции — народных поверий, обрядовой поэзии. В стихах Клюева, опирающихся на народную поэтику (в построении образов, композиции, широком использовании приема психологического параллелизма, песенной символики), однако, ощущался привкус нарочитости, стилизации. Часто поэт терял чувство меры, нагнетая «народные» элементы, диалектизмы. Кроме того, «социальные, трудовые и нравственные стороны жизни современной деревни Клюеву словно бы неизвестны. Многовековой патриар-

¹²⁸ Клюев Н. Песнопослов. Пг., 1919. Кн. 1. С. 170—171, 174.

хальный уклад, нашедший эстетическое выражение в народной поэзии, разрушался, сам Клюев был «продуктом» этого распада, а в поэзии его картинно пела, любила и страдала Русь, поэтизировались языческие поверья»¹²⁹.

Основные приемы клюевской метафоризации, черты его поэтической лексики выразились в широкоизвестном в свое время стихотворении цикла «Лесные были»:

Галка-староверка ходит в черной ряске,
В лапотках с оборою, в сизой подпояске.
Голубь в однорядке, воробей в сибирке,
Курица ж в салопе — клеваные дырки.
Гусь в дубленой шубе, утке ж на задворках
Щеголять далось в дедовских опорках.

В галочки потемки, взгромоздясь на жердки,
Спят, нахохлив зобы, курицы-молодки,
Лишь петух-кудесник, запахнувшись в саван,
Числит звездный бисер, чует травный ладан.

На погосте свечкой теплятся гнилушки,
Доплетает леший лапоть на опушке,
Врезжит в осоке проклятый младенчик...
Петел ждет, чтоб зорька нарядилась в венчик. (...)

(«Галка-староверка»)

Национальный колорит поэзии Клюева, богатство использованных поэтом народных художественных элементов привлекали внимание Есенина, который одно время принял позицию Клюева за подлинно народную.

В начале 1910-х годов появились стихи другого крестьянского поэта — С. А. Клычкова (псевдоним — *Лешиков*, 1889—1941). Основными темами его сборников «Песни» (1911) и «Потаенный сад» (1913) была русская природа, сельские пейзажи. Клычков, как и Клюев, испытал влияние поэтики Блока и раннего Городецкого. Через восприятие символистской и акмеистической поэзии осваивались им традиции народного поэтического творчества.

Сюжеты, пейзажи стихов Клычкова обычно условны, стилизованы, декоративны. Образность их связана с поэтической символикой славянской мифологии.

Встал в овраге леший старый,
Оживают кочки, пни...
Вон с очей его огни
Сыпятся по яру...

Лист пробился на осние,
В мох уходит лапоток,
А у ног его поток,
Сумрак синий-синий!..

(«Встал в овраге леший старый...»)

Воссоздаваемый поэтом мир сельской жизни, как правило, не имеет связей с реальными социальными обстоятельствами своего времени. В одном из писем к Клычкову Блок очень точно подметил отвлеченность его поэзии от насущной реальности: «Поется вам легко, но я не вижу насущного».

Большинство стихов Клычкова представляет собой обработку славянских мифов и легенд о Ладе — богине весны и плодородия, сестре ее Купаве, Деде, который правит жизнью природы. Поэта интересует прежде всего эстетическое содержание сюжетов и образов мифов, таящийся в них загадочный, «потаенный» смысл. Не случайно вторую книгу стихов Клычков назвал «Потаенным садом». Это стихи о человеческой душе, таинственном, уединенном, скрытом от других людей.

В то же время в каждом стихотворении Клычкова — неиссякаемая любовь к родному краю, нежность к природе, человеку, зверю, растению. Все стихи поэта — в песенной стихии, он буквально жил народной песней.

¹²⁹ Никитина Е. П. Русская поэзия на рубеже двух эпох. Саратов, 1970. С. 94.

Я все пою — ведь я певец,
Не вывожу пером строки.
Брожу в лесу, пасу овец
В тумане раннем у реки. —

писал он в стихотворении «Пастух».

«Все его песни, — сказал о стихах Клычкова В. Львов-Рогачевский, — подслушаны в родной деревне. Много в них чуткости, тонкости, стыдливой влюбленности в природу. Богатый русский язык, оригинальные эпитеты...»¹³⁰ В «Песнях» передано бодрое настроение, «чувствовалось, что в полях и лесах стает снег и сквозь печаль полей пробивается юная радость. Голубым подснежником казался этот сборник, воплотивший в нежно звучащие песни, как свирель пастуха на заре, любимые народные образы»¹³¹.

С. Есенин в «Ключах Марии» (1918) назвал Клычкова истинно прекрасным народным поэтом. По словам Есенина, он был среди первых поэтов, осознавших значение Великого Октября. Клычков, писал он, сразу увидел, что «земля поехала, мир устремился «к новым берегам».

Жизнелюбием, связью с современностью проникнуто творчество А. Ширяевца (А. В. Абрамова, 1887—1924) — поэта, очень близкого по искренности лирического чувства, непосредственности поэтического восприятия мира С. Есенину, который всегда испытывал к Ширяевцу самое доверительное расположение и любил его стихи. Ширяевец писал о деревне, русской старине, широко пользовался образами народных песен и сказаний, сам сочинял песни по типу народных. Основной пафос его поэзии — приятие жизни, стремление к воле, любованию раздольем русских просторов. Мотив жизнелюбия, вольности Ширяевец вносил и в обработки фольклорных тем («Метелица», «Ванька-Ключник» и др.). Демократическая настроенность поэзии, подчеркнутое стремление вложить современное содержание в фольклорную традицию сообщает фольклоризму Ширяевца совсем иное, чем у Клюева или Клычкова, звучание. В далях старины он видел стремление человека к свободной, вольной жизни, наделял прошлое чертами современности. Из всей группы новокрестьянских поэтов 1910-х годов Ширяевец наиболее глубоко воспринял поэтические традиции А. Кольцова.

В традициях А. Кольцова и Н. Никитина в те годы начал писать о жизни родной деревни П. В. Орешин (1887—1943), ранние стихи которого были собраны в книге «Зарева» (1918). Орешину, как и Ширяевцу, свойствен интерес к жизни современной деревни, облик которой всегда проступал и в мифологических, и в фольклорных образах его поэзии. В стихах Орешина живо ощущима традиция поэзии Некрасова. На пейзажную лирику Орешина, поэтическую образность его стиха, особенности восприятия фольклорных мотивов влияние оказало творчество Есенина. В рецензии на сборник «Зарева» Есенин отметил близкий ему «тон красок» стихов Орешина, «простоту» и «теплоту» его слов; он процитировал четверостишие, явно навеянное Орешину есенинскими стихами:

Месяц ушел в облака
За туманный плетень,
Синие чешет бока
За лачугами день.

Знание крестьянского быта, устного поэтического творчества народа, глубоко национальное ощущение близости к родной природе составляют сильную сторону лирики новокрестьянских поэтов. Но их представления о путях развития народной жизни были далеки от реальной современности. Истинно

¹³⁰ Цит. по: Клычков С. Стихотворения. М., 1985. С. 12.

¹³¹ Там же. С. 13.

народное виделось поэтам в прошлом. Недаром и в устном народном творчестве, на темы, мотивы, образы которого опиралось их поэтическое восприятие мира, эти поэты искали отражения уже давно ушедших в прошлое обычаев и настроений, не разграничивая подчас консервативных и прогрессивных начал ни в народной жизни, ни в народном искусстве.

ТВОРЧЕСТВО С. А. ЕСЕНИНА (1895–1925)

Творческий путь С. А. Есенина начался в среде новокрестьянских поэтов. Но уже до Октября Есенин сформировался как большой оригинальный поэт, здоровые начала лирического мироощущения которого брали верх над чуждыми его подлинно народной поэзии воздействиями окружающей литературной среды. «Крестьянская тема» в творчестве Есенина сразу стала темой национальных судеб, образы деревни — образом России, Родины. Творческий талант поэта в полную силу раскрылся в советское время. С. Есенин стал крупнейшим поэтом советской эпохи, он оказал сильное влияние на развитие русской поэтической культуры.

Поэтический горизонт Есенина отличался от кругозора Клюева или Клычкова, замкнувших мир своей поэзии в эстетизированной архаике старой деревни, — он был неизмеримо большим. Революцию поэт встретил, по его собственному признанию, «с крестьянским уклоном», но смысл «крестьянского» восприятия им Октября был иным, чем восприятие революции Клюевым.

Родился Сергей Александрович Есенин в крестьянской семье на Рязанщине, окончил сначала земское училище, затем учительскую школу. С 1912 г. он жил в Москве, служил конторщиком, позже — помощником корректора в типографии издательского товарищества И. Д. Сытина, где впервые познакомился с рабочими и революционной интеллигенцией. Есенин посещал публичные лекции в университете А. Л. Шанявского, в котором читали прогрессивно настроенные профессора. Тогда же он сблизился с участниками Суриковского литературно-музыкального кружка. В 1914 г., бросив службу, Есенин целиком отдался поэтическому творчеству.

В это время поэтический мир Есенина ограничен картинами детства, проведённого в родной рязанской деревне. Многие стихи раннего Есенина проникнуты ощущением неразрывной связи с жизнью природы («...Родился я с песнями в травном одеяле. // Зори меня вешние в радугу свивали»). Характер его поэтических образов, чувственно-конкретных олицетворений явлений окружающего мира связан с таким мировосприятием:

Улыбнулись сонные березки,
Растрепали шелковые косы,
Шелестят зеленые сережки...

Горький отмечал это, рассказывая позже о встрече с поэтом в Берлине, о чтении Есениным «Песни о собаке»: «Сергей Есенин не столько человек, сколько орган, созданный природой исключительно для поэзии, для выражения неисчерпаемой «печали полей», любви ко всему живому в мире и милосердия, которое — более всего иного — заслужено человеком»¹³².

Природа у Есенина антропоморфна: березки уподобляются девушке, месяц — ягненку, который «гуляет в голубой траве», и т. д. Вместе с тем образ природы строится в его стихах на ассоциациях из деревенского крестьянского

¹³² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 17. С. 64.



Сергей Есенин

быта («синий плат небес», «страна березового ситца»), а мир человека раскрывается обычно через ассоциации с жизнью природы.

Не бродить, не мять в кустах багряных
Лебеды и не искать следа.
Со снопом волос твоих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда.

С алым соком ягоды на коже,
Нежная, красивая, была
На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

Зерна глаз твоих осыпались, завяли,
Имя тонкое растаяло, как звук,
Но остался в складках смятой шали
Запах меда от невинных рук.

В тихий час, когда заря на крыше,
Как котенок, моет лапкой рот,
Говор кроткий о тебе я слышу
Водяных поющих с ветром сот. <...>

(«Не бродить, не мять в кустах багряных...»)

Поэтика раннего Есенина связана прежде всего с традициями устного народного творчества. Свой творческий путь поэт начал с подражания фольклору. В автобиографии он вспоминал: «Стихи начал писать, подражая частушкам. К стихам расположили песни, которые я слышал кругом себя...»¹³³ В это время поэтический образ Есенина предельно прост, ясен, чувственно-конкретен:

Ты пошла коня из горстей в поводу,
Отражаясь, березы ломались в пруду.<...>

Или:

Сыплет черемуха снегом,
Зелень в цвету и росе.
В поле, склоняясь к побегам,
Ходят грачи в полосе.<...>

Есенинская метафора в стихах тех лет также основана прежде всего на фольклорной метафоризации. Черты стиля поэта проявились в стихах «Подражание песне», «Хороша была Танюша, краше не было в селе...» и др. С устной народной поэзией связана и поэма Есенина «Песнь о Евпатии Коловрате».

Восприятие жизни природы роднит Есенина и с народной, и с классической поэтической традицией XIX в. Картины природы уже в ранних стихах поэта сливались в единый образ России, воплотивший его национальное патриотическое чувство, которое в эпоху творческой зрелости Есенина станет чувством глубоко гражданским. Широко обобщенный смысл в стихах поэта обретает образ деревни. Это вся деревенская Русь с ее радостями и печальями, красотой российской природы, мужицкой нищетой и горем:

<...> Воют в сумерки долги, зимние
Волки грозные с тоших полей.
По дворам в догорающем инее
Над застрехами храп лошадей. <...>
(«Русь»)

Но патриотическое чувство поэта было в то время стихийным, идейно не осознанным. Поэтому, попав в 1915 г. в Петрограде в литературные круги,

¹³³ Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. М., 1962. Т. 5. С. 11, 23.

в которых его хотели представить выразителем «исконно русских» начал в современной поэзии, он оказался незащищенным против влияний, чуждых и его миропониманию, и его таланту.

В символистских салонах Есенин охотно стилизовал свое поведение под «крестьянскую экзотику», которой от него ждали, но внутренне относился к этому маскараду с явной насмешкой. В письмах к друзьям он ядовито отзывался о вечерах у Мережковских. Несколько позже, в 1917 г., как бы оглядываясь на этот период своей литературной жизни, Есенин писал Ширяевцу, что сближение с Мережковским для него было невозможно, и иронически описывал сцену представления его З. Гиппиус¹³⁴.

В 1915 г. С. Городецкий и А. Ремизов попытались объединить крестьянских писателей в поэтическую группу «Краса». В нее вошли Н. Клюев, С. Есенин, С. Клычков, А. Ширяевец. Начинаящий Есенин почувствовал в поэтическом мышлении Клюева родственное, о чем сразу же сказал ему. Но характерна оговорка, которую он сделал в первом же письме Клюеву: «...у нас, — писал Есенин, — есть с Вами много общего. Я тоже крестьянин и пишу так же, как Вы, но только на своем рязанском языке». Эта оговорка («на своем... языке») примечательна. Позже, в автобиографии, вспоминая о дружбе с Клюевым, Есенин упомянул и о «внутренней распри» с ним. Очевидно, истоки этой «распри» были очень глубокими, начиналась она еще с первых дней их поэтического содружества, и причина ее... в «своём», есенинском восприятии мира, отличном от мировосприятия Клюева.

Следствием сближения с Клюевым в 1915—1916 гг. была определенная усложненность религиозной символики стихов Есенина тех лет. Религиозная образность была присуща и юношеским произведениям поэта, что сам Есенин объяснял «дедовским воспитанием». В детстве дед познакомил его с церковной книжностью, читал ему старообрядческие книги, бабушка водила по окрестным монастырям. Но, как потом писал Есенин, он «в бога верил мало». Религиозная символика привлекала его тогда своей поэтической образностью. Теперь же из-под его пера появляются стихи иной тональности, в них религиозный символ становится источником поэтического образа. Если раньше сравнения и олицетворения поэта (ива-монашка, стога-церкви и др.) не имели ничего общего с религиозным восприятием мира («У лесного аналая воробей псалтирь читает», «Закадили дымом над росой рощи»), то теперь в стихах Есенина (от которых он позже хотел бы, как говорил сам, отказаться) описание живой природы часто подменяется условной религиозной символикой. Образ теряет предметность, становится абстрактным, очень усложненным символом («Скупались звезды в невидимом бреде...», «Алый мрак в небесной черни...» и др.). Усложняется есенинская метафора, обычно наглядно прозрачная:

И придем мы по равнинам
К правде сошьего креста
Светом книги голубиной
Напонть свои уста.

Само название первой книги стихов Есенина — «Радуница» — было взято из религиозного календаря. В композиции книги, подборе стихов первого ее раздела — «Русь» — явно чувствовалась рука Клюева, участвовавшего в подготовке издания. (Примечательно, что в последующих изданиях Есенин решительно изменил структуру цикла.) Лирическим героем некоторых стихов Есенина того периода стал странник, идущий на богомолье, «смиранный инок», «ласковый послушник».

Под влиянием Мережковских, с которыми свел Есенина Клюев, их мисти-

¹³⁴ Есенин С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. С. 127.

ческих взглядов на судьбы России и русского народа, поэт и создавал такие стихи, как «Я странник убогий...», «Тебе одной плету венки...». Есенинское восприятие России в последнем стихотворении явно навеяно мистиками-символистами:

⟨...⟩И хоть сгоняет твой туман
Поток ветров, крылато дующих,
Но вся ты — смирна и ливан
Волхвов, потайственно волхвующих.

Однако эти мотивы не поглотили таланта поэта, который напряженно искал свою позицию в жизни и искусстве. Связи поэта с живой реальностью не разрываются, наоборот, в творчестве его все чаще и чаще звучат гражданские мотивы борьбы за свободу:

⟨...⟩
Верю, родина, я знаю,
Что легка твоя стопа,
Не одна ведет нас к раю
Богомольная тропа.
⟨...⟩

Там настроены палаты
Из церковных кирпичей;

Те палаты-казематы
Да железный звон цепей.

Не ищи меня ты в бже,
Не зови любить и жить...
Я пойду по той дороге
Буйну голову сложить.

(«Наша вера не погасла...»)

Одним из первых оценил талант Есенина, его лирическую поэтичность А. Блок. Он принял горячее участие в литературной судьбе поэта. Есенин учился у Блока «лиричности», он осваивал блоковские принципы образного выражения эмоционального состояния лирического героя. Несмотря на то что дореволюционная поэзия Есенина была ограничена рамками чисто лирического восприятия мира и лишена, в отличие от поэзии Блока, широких социально-философских обобщений, по своему пафосу она близка поэзии Блока. И прежде всего в решении главной темы — России, Родины. Идеал Есенина — не «избяной рай» патриархального смиренного благолепия. Его Россия — нищая, неустроенная, но не смиренная, а мятежная, ищущая. В стихах Есенина о России всегда звучат мотивы тревожного ожидания, нарастающего острого протеста, решительного душевного разлада со всем старым. Основание нарастающего духовного конфликта в поэзии Есенина было более глубоким, чем противоречие между городом и деревней, которое усматривало в его творчестве критика. В нем своеобразно отразился общий социальный конфликт, который определил развитие всей русской жизни этой эпохи. В ранних поэмах Есенина («Песнь о Евпатии Коловрате», «Марфа Посадница»), несмотря на определенную стилизацию древних мотивов, пробивалось ощущение рождения в русской современной истории чего-то нового. Недаром на поэтической системе этих произведений лежит печать настроений и образов «Слова о полку Игореве».

Горький предполагал опубликовать «Марфу Посадницу» в журнале «Летопись», но поэма не прошла цензуру. Горького привлекало в ней резкое осуждение поэтом деспотизма московского царя, восторженное прославление новгородской вольницы.

Дореволюционное творчество Есенина, при всех противоречиях социальной мысли поэта, развивалось в идейном русле общедемократического движения, но окрашенного крестьянскими идеалами и мотивами. Это был только пролог к послеоктябрьскому творчеству поэта, когда он уже по-новому начнет осознать свою связь с народом и судьбами Родины и, что самое главное, почувствует, подчас трагически переживая радость принятия нового и муки отречения от прошлого, правду социальных идей, которую несла Великая Октябрьская социалистическая революция.

РАСПАД СИМВОЛИЗМА. НОВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В ДЕКАДЕНТСКОЙ ПОЭЗИИ

АКМЕИЗМ И ТВОРЧЕСТВО А. А. АХМАТОВОЙ

В 1910-е годы символизм как художественное течение переживает кризис. Попытка символистов возглавить литературное движение и овладеть художественным сознанием эпохи потерпела неудачу. В предисловии к поэме «Возмездие» Блок писал: «...1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма». Вновь остро поднят вопрос об отношениях искусства к действительности, о значении и месте искусства в развитии русской национальной истории и культуры.

В 1910 г. в «Обществе ревнителей художественного слова» были прочитаны программные доклады А. Блоком — «О современном состоянии русского символизма» и Вяч. Ивановым — «Заветы символизма». В среде символистов выявились явно несовместимые взгляды на сущность и цели современного искусства; отчетливо обнаружилась внутренняя мировоззренческая противоречивость символизма (у которого никогда не было единой идеологической и эстетической платформы). В дискуссии о символизме В. Брюсов отстаивал независимость искусства от политических и религиозных идей. Для «младосимволистов» поэтическое творчество стало религиозным и общественным действием (Вяч. Иванов мыслил его в формах «теургии» или «соборности»). Блок в это время переживал глубокий кризис мировоззрения.

Попытка Вяч. Иванова обосновать в докладе «Заветы символизма» символизм как существующее целостное мировоззрение оказалась безуспешной. Блок к 1912 г. порывает с Вяч. Ивановым, считая символизм уже несуществующей школой. Оставаться в границах былых верований было нельзя, обосновать новое искусство на старой философско-эстетической почве оказалось невозможным.

В среде поэтов, стремившихся вернуть поэзию к реальной жизни из мистических туманов символизма, возникает кружок «Цех поэтов» (1911), во главе которого становятся Н. Гумилев, С. Городецкий. Членами «Цеха» были в основном начинающие поэты: А. Ахматова, Н. Бурлюк, Вас. Гиппиус, М. Зенкевич, Георгий Иванов, Е. Кузьмина-Караваева, М. Лозинский, О. Мандельштам, Вл. Нарбут, П. Радимов. Собрания «Цеха» посещали Н. Клюев и В. Хлебников. «Цех» начал издавать сборники стихов и небольшой ежемесячный поэтический журнал «Гиперборей».

В 1912 г. на одном из собраний «Цеха» был решен вопрос об акмеизме как о новой поэтической школе. Названием этого течения подчеркивалась устремленность его приверженцев к новым вершинам искусства. Основным органом акмеистов стал журнал «Аполлон» (ред. С. Маковский), в котором публиковались литературные манифесты, теоретические статьи и стихи участников «Цеха».

Акмеизм объединил поэтов, различных по идейно-художественным установкам и литературным судьбам. В этом отношении акмеизм был, может быть, еще более неоднородным, чем символизм. Общее, что объединяло акмеистов, — поиски выхода из кризиса символизма. Однако создать целостную

мировоззренческую и эстетическую систему акмеисты не смогли, да и не ставили перед собой такой задачи. Более того, отталкиваясь от символизма, они подчеркивали глубокие внутренние связи акмеизма с символизмом. «На смену символизма, — писал Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм» (Аполлон, 1913, № 1), — идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова *αχμη* — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора) или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме. Однако, чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом». Говоря об отношениях мира и человеческого сознания, Гумилев требовал «всегда помнить о непознаваемом», но только «не оскорблять своей мысли о нем более или менее вероятными догадками — вот принцип акмеизма». Отрицательно относясь к устремленности символизма познать тайный смысл бытия (он оставался тайным и для акмеизма), Гумилев декларировал «нецеломудренность» познания «непознаваемого», «детски мудрое, до боли сладкое ощущение собственного незнания», самооценку «мудрой и ясной» окружающей поэта действительности. Таким образом, акмеисты в области теории оставались на почве философского идеализма. Программа акмеистического принятия мира выражена в статье С. Городецкого «Некоторые течения в современной русской поэзии» (Аполлон, 1913, № 1): «После всяких «неприятных» мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий».

В стихотворении «Адам», опубликованном в журнале «Аполлон» (1913, № 3), С. Городецкий писал:

Прости, пленительная влага
И первоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.

Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он.

И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн и ветхой мглы.
Вот первый подвиг. Подвиг новый —
Живой земле пропеть хвалы.

Стремясь рассеять атмосферу иррационального, освободить поэзию от «мистического тумана» символизма, акмеисты принимали весь мир — видимый, звучащий, слышимый. Но этот «безоговорочно» принимаемый мир оказывался лишенным позитивного содержания. «По существу, акмеистическое жизнеутверждение было искусственной конструкцией: значимо в нем лишь отталкивание от универсальных трагических коллизий символизма, то есть своего рода капитуляция перед сложностью проблем, выдвинутых эпохой всеобщего социально-исторического кризиса»¹³⁵.

Акмеистическое течение, зародившееся в эпоху реакции, выразило присутствие определенной части русской интеллигенции состояние «социальной усталости», стремление укрыться от бурь «стенающего времени» в эстетизированную старину, «вещный» мир стилизованной современности, замкнутый круг интимных переживаний. В произведениях акмеистов — поэтов и писателей — крайне характерно разрабатывается тема прошлого, точнее — отношений прошлого, настоящего и будущего России. Их интересуют не переломные эпохи истории и духовных катаклизмов, в которых символисты искали аналогий и предвестий современности (осмысляемые, конечно, в определенном ракурсе), а эпохи бесконфликтные, которые стилизовались под идиллию гармониче-

¹³⁵ Тагер Е. Б. Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX — начала XX века. (1908 — 1917). М., 1972. С. 293.

ского человеческого общества. Прошлое стилизовалось так же, как и современность. Ретроспективизм и стилизаторские тенденции свойственны в те годы и художникам «Мира Искусства» (К. Сомов, А. Бенуа, Л. Бакст, С. Судейкин и др.). Философско-эстетические взгляды художников этой группы были близки писателям-акмеистам.

Порывая с традиционной проблематикой русской исторической живописи, художники этой группы противопоставляли современности и ее социальным трагедиям условный мир прошлого, сотканный из мотивов ушедшей дворянско-усадебной и придворной культуры. В эпоху революции А. Бенуа писал: «...я совершенно переселился в прошлое... За деревьями, бронзами и вазами Версаля я как-то перестал видеть наши улицы, городовых, мясников и хулиганов»¹³⁶. Это была программная установка на беспроблемность исторического мышления. Обращаясь к темам прошлого, они изображали празднества, придворные прогулки, рисовали интимно-бытовые сценки. Интерес для художников представляла «эстетика» истории, а не закономерности ее развития. Исторические полотна становились стилизованными декорациями (К. Сомов, «Осмеянный поцелуй». 1908—1909; А. Бенуа. «Купальня маркизы». 1906; «Венецианский сад». 1910). Характерно, что Сомов и Бенуа называли эти картины не историческими, а «ретроспективными». Особенность, свойственная живописи этого течения, — сознательная условная театрализация жизни. Зрителя (как и читателя, например, стихов М. Кузмина) не покидало ощущение, что перед ним не прошлое, а его инсценировка, разыгрываемая актерами. Многие сюжеты Бенуа перекликались с пасторальными и «галантными празднествами» французской живописи XVIII столетия. Любовные сцены на полотнах художников часто трактовались с оттенком изысканной эротики. Такое превращение прошлого и настоящего в некую условную декорацию было свойственно и литераторам-акмеистам. Любовная тема связана уже не с прозрениями в другие миры, как у символистов; она развивается в любовную игру, жеманную и легкую. Поэтому в акмеистической поэзии так часто встречаются жанры пасторали, идиллии, маскарадной интермедии, мадригала. Признание «вещного» мира оборачивается любованием предметами (Г. Иванов. Сб. «Вереск»), поэтизацией быта патриархального прошлого [Б. Садовской (псевдоним; фамилия — Садовский). Сб. «Полдень»]. В одной из «поэз» из сборника «Отплытие на о. Цитеру» (1912) Г. Иванов писал:

Кофейник, сахарница, блюда,
Пять чашек с узкою каймой
На голубом подносе жмутся,
И внятен их рассказ немой:
Сначала — тоненькою кистью
Искусный мастер от руки,
Чтоб фон казался золотистой,
Чертил кармином завитки.
И щеки пухлые румянил,
Ресницы наводил слегка
Амуру, что стрелою ранил

Испуганного пастушка.
И вот уже омыты чашки
Горячей черною струей.
За кофеом играет в шашки
Сановник важный и седой
Иль дама, улыбаясь тонко,
Жеманно потчует друзей.
Меж тем, как умная болонка
На задних лапках — служит ей...

Эти тенденции свойственны и прозе акмеистов (М. Кузмин, Б. Садовской), которая в историко-литературном смысле имеет меньшее значение, чем их поэзия.

Декоративно-пасторальная атмосфера, гедонистические настроения в поэзии акмеистов и в живописи «мирискусников» 1910-х годов сочетались с ощущением грядущей катастрофы, заката истории, с депрессивными настроениями. Цикл картин А. Бенуа, характерно названный «Последние прогулки короля», определяет тема заката жизни Людовика XIV — «короля-солн-

¹³⁶ Соколова Н. Мир искусства. С. 94.

ца». Слегка гротескные фигурки как бы напоминают о тщете всех человеческих стремлений и вечности только прекрасного. Такие настроения свойственны и литературному акмеизму.

Жажда покоя как убежища от жизненной усталости — пафос многих стихов Б. Садовского. В одном из стихотворений из сб. «Позднее утро» (1909) он писал:

Да, здесь я отдохну. Любовь, мечты, отвага,
Вы все отравлены бореньем и тоской.
И только ты — мое единственное благо,
О всеобъемлющий, божественный покой...

В предисловии к первому сборнику стихов А. Ахматовой «Вечер» (1912) М. Кузмин писал, что в творчестве молодой поэтессы выразилась «повышенная чувствительность, к которой стремились члены обществ, обреченных на гибель». За мажорными мотивами «конквистадорских» стихов Н. Гумилева — чувство безнадежности и безысходности. Недаром с таким постоянством обращался поэт к теме смерти, в которой видел единственную правду, в то время как «жизнь бормочет ложь» (сб. «Колчан»). За программным акмеистическим жизнеутверждением всегда стояло внутреннее депрессивное настроение.

Акмеисты уходили от истории и современности еще дальше, чем символисты, утверждая только эстетически-гедонистическую функцию искусства, программно отклоняясь от социальных обобщений.

Призыв возвратиться из иных миров к реальности был вызван признанием некоторыми акмеистами культа первоначал жизни (зоологического, «стихийного») в природе и в человеке. М. Зенкевич писал, что первый человек на земле — Адам, «лесной зверь», он и был первым акмеистом, который дал вещам их имена, не познав их сути. Так возник вариант названия течения — адамизм. Обращаясь к самым «истокам бытия», описывая экзотических зверей, первобытную природу, переживания первобытного человека, Зенкевич размышляет о тайных рождения жизни в стихии земных недр, эстетизирует первородство бактерий, низших организмов, зародившихся в первобытной природе («Человек», «Махайродусь», «Темное родство»). Так причудливо уживались в акмеизме и эстетическое любование изысканностью культур прошлого и эстетизация первозданного, первобытного, стихийного.

Впоследствии, оценивая историко-литературное место акмеизма в русской поэзии, С. Городецкий писал: «Нам казалось, что мы противостояем символизму. Но действительность мы видели на поверхности жизни, в любовании мертвыми вещами и на деле оказались лишь привеском к символизму...»¹³⁷

Новизна эстетических установок акмеизма была ограниченной и в критике того времени явно преувеличена. Отталкиваясь от символизма, поэтику нового течения Гумилев определял крайне туманно. Под флагом акмеизма выступили многие поэты, не объединяемые ни мировоззренчески, ни стилевым единством, которые вскоре отошли от программы акмеизма в поисках своего, индивидуального творческого пути. Но, как писал об акмеистах Вл. Орлов, в их творчестве есть и нечто общее, «а именно — то «резкое разноречие с действительностью», о котором говорил Горький и которое еще более углубилось в русской поэзии после поражения первой революции»¹³⁸.

Творческое воплощение акмеистической эстетической программы у разных поэтов течения было очень индивидуальным; более того, крупнейшие поэты вступали в явное противоречие с узостью поэтической теории течения.

Но были и общие поэтические тенденции, которые объединяли художников

¹³⁷ Городецкий С. Мой путь // Советские писатели. Автобиографии. М., 1959. Т. 1. С. 325.

¹³⁸ Орлов Вл. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976. С. 95.

этого течения (и «мирискусников» 1910-х годов). Складывалась некая общая ориентация на другие, чем у символистов, традиции русского и мирового искусства. Говоря об этом, В. М. Жирмунский в 1916 г. писал: «Внимание к художественному строению слов подчеркивает теперь не столько значение напевности лирических строк, их музыкальную действенность, сколько живописную, графическую четкость образов; поэзия намеков и настроений заменяется искусством точно вымеренных и взвешенных слов... есть возможность сближения молодой поэзии уже не с музыкальной лирикой романтиков, а с четким и сознательным искусством французского классицизма и с французским XVIII веком, эмоционально бедным, всегда рассудочно владеющим собой, но графичным и богатым многообразием и изысканностью зрительных впечатлений, линий, красок и форм»¹³⁹.

Для складывающегося акмеизма призывы от туманной символики к «прекрасной ясности» поэзии и слова не были новы. Первым высказал эти мысли несколькими годами ранее, чем возник акмеизм, М. А. Кузмин (1872—1936)¹⁴⁰ — поэт, прозаик, драматург, критик, творчество которого было исполнено эстетического «жизнерадостного» приятия жизни, всего земного, прославления чувственной любви. К социально-нравственным проблемам современности Кузмин был индифферентен. Как художник он сформировался в кругу деятелей «Мира Искусства», в символистских салонах, где и читал свои стихи («Александрийские песни», «Куранты любви»). Наиболее значительными поэтическими сборниками Кузмина были «Сети» (1908), «Осенние озера» (1912), «Глиняные голубки» (1914). В 1910 г. в «Аполлоне» (№ 4) он напечатал свою статью «О прекрасной ясности», явившуюся предвестием поэтической теории акмеистов. В ней М. Кузмин критиковал «туманности» символизма и провозгласил ясность («кларизм») главным признаком художественности.

Основное содержание поэзии Кузмина и его излюбленные герои охарактеризованы поэтом во вступлении к циклу «Мои предки» (книга «Сети»): это «моряки старинных фамилий, влюбленные в далекие горизонты, пьющие вино в темных портах, обнимая веселых иностранок», «франты тридцатых годов», «милые актеры без большого таланта», «экономные умные помещицы», «преlestно-глупые цветы театральных училищ, преданные с детства искусству танцев, нежно развратные, чисто порочные», все «погибшие, но живые» в душе поэта. Из столетий мировой истории, «многообразных огней» человеческой цивилизации, о «фонариках» которой с пафосом писал в стихотворении «Фонарики» Брюсов, Кузмину ближе всего оказываются не Ассирия, Египет, Рим, век Данте, «большая лампа Лютера» или «сноп молний — Революция!», как для Брюсова, а «две маленькие звездочки, век суетных маркиз». Не мечта Брюсова о «грядущих огнях» истории ведет поэзию Кузмина, а «милый, хрупкий мир загадок», галантная маскарадность жеманного века маркиз с его игрой в любовь и влюбленность:

Маркиз гуляет с другом в цветнике.
У каждого левкой в руке,
А в парнике
Сквозь стекла видны ананасы. (<...>

(«Разговор»)

История, ее вещественные атрибуты нужны Кузмину не ради эстетической реконструкции, как у Брюсова, не для обнаружения исторических аналогий, а в качестве декораций, интерьера, поддерживающих атмосферу маскарада,

¹³⁹ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 110.

¹⁴⁰ См.: Вопр. литературы. 1982. № 9. С. 226.

игру стилями, театрализованного обыгрывания разных форм жизни. Игровой характер стилизаций Кузмина подчеркивается легкой авторской иронией, насмешливым скептицизмом. Поэт откровенно играет вторичностью своего восприятия мира. В этом смысле характерно стихотворение «Фудзий в блюдецке», в котором природа эстетизирована, а как бы посредником между нею и поэтом оказывается японский фарфор и русский быт:

Сквозь чайный пар я вижу гору Фудзий...
<...>
Весенний мир вместился в малом мире:
Запахнет миндалем, затрубит рог...

Мотивы лирики Кузмина непосредственно перекликались с темами и мотивами ретроспективных полотен К. Сомова, С. Судейкина и других художников «Мира Искусства». Установка на утонченность, изящество стиля переходила в манерность, характерную для поэта жеманность. Причем сам поэт (как и «мирискусники») подчеркивал условность своих стилизаций, снисходительное, ироническое к ним отношение.

А обращение Кузмина к современности выражалось в поэтизации ее «прелестных мелочей»:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный агат?
Далек закат, и в море слышен гулко
Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад.

<...>

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежаших, то душных,
Веселой легкости бездумного житья!
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля!

(«Где слог найду, чтоб описать прогулку...»)

Эпоху русской жизни, которую так трагически переживал Блок, Кузмин воспринимает и воспроизводит как время беззаботности, «бездумного житья», любования «цветами земли». Отмечая в творчестве Кузмина «дыхание артистичности», Блок указал и на «невыносимую грубость и тривиальность» его поэзии¹⁴¹.

Вырываясь из рамок этой программной тривиальности, Кузмин написал «Александрийские песни», которые вошли в историю русской поэзии. И в произведениях этого цикла ощущается налет стилизаторства. Но если в своих ранних стихах Кузмин, как остроумно заметил А. Ремизов, «добирался до искуснейшего литературства: говорить ни о чем»¹⁴², то в «Александрийских песнях» он сумел проникнуть в дух древней культуры, ее чувств. Их достоинство — в передаче естественного, глубокого чувства человека. Они отразили мастерство Кузмина в технике стихотворства, на что обращал внимание В. Брюсов.

После революции поэт переживает творческий подъем. Кузмин издает сборники «Вожатый» (1918) и «Нездешние вечера» (1921).

Лучшим сборником поздних стихов Кузмина стала книга «Форель разбивает лед» (1929).

Достижения в творчестве Кузмина и других поэтов течения были связаны прежде всего с преодолением акмеистического тезиса о «безоговорочном»

¹⁴¹ См.: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 314.

¹⁴² Ремизов А. Встречи. Париж, 1981. С. 177.

принятии мира. В этом смысле примечательны судьбы С. Городецкого и А. Ахматовой.

В свое время А. Блок назвал «Цех поэтов» «Гумилевски-Городецким обществом». Действительно, Гумилев и Городецкий были теоретиками и основателями акмеизма. Городецкий сформулировал тезис о безоговорочном принятии мира акмеизмом. Но если Гумилев ожесточенно противопоставлял себя реалистическому искусству, то Городецкий (как и Ахматова) уже в ранний период своего творческого развития начинал тяготеть к реалистической поэтике. Если вся поэзия Гумилева — в отдельных своих явлениях оригинальная и выразительная — носила налет программно-рационалистический, отдалена от национальных истоков и традиций, замкнута в рамках искусственного экстравагантного мира поэта (в его стихах Блок видел «что-то холодное и иностранное»¹⁴³), то художественная устремленность Городецкого была иной. Для Городецкого акмеизм — опора в неприятии иррационализма символистской поэзии. Через фольклор, литературу он более тесно связан с национальной русской культурой, что впоследствии и вывело его за рамки акмеизма.

Первый сборник стихов С. М. Городецкого (1884—1967) «Ярь», построенный на мотивах древнеславянской языческой мифологии, появился в 1907 г. «Ярь» — книга ярких красок, стремительных стиховых ритмов. Центральная тема ее — поэтизация стихийной силы первобытного человека и мощи природы. Если поэзия Кузмина по мотивам и характеру стилизаций созвучна творчеству «мирискусников», то стихи Городецкого — полотнам Кустодиева и Васнецова. Поэтическая оригинальность сборника была сразу же отмечена критикой. Блок назвал «Ярь» «большой книгой». В том же году появилась вторая книга стихов Городецкого — «Перун».

Виртуозная ритмика, изощренная звукопись, характерные для стихов поэта, приобретали в большинстве случаев значение самоценное, что близило Городецкого декадентской формалистической поэзии. Но уже тогда в творчестве поэта пробивались и реалистические тенденции в изображении современности.

Основной пафос ранней поэзии Городецкого — стремление проникнуть в тайны жизни, молодое, задорное приятие ее. Как писал С. Машинский, «это мажорное начало в стихах Городецкого, отчасти вдохновленное в нем поэзией русского фольклора, скульптурой Коненкова, живописью Рериха, графикой Билибина, музыкой Римского-Корсакова и Лядова, привлекло в себе внимание всей читающей публики»¹⁴⁴. Действительно, выход «Яри» стал событием литературной жизни того времени.

В эпоху реакции мажорная тональность стихов Городецкого сменяется настроениями пессимистическими, навеянными литературой символистов, с которыми поэт активно сотрудничает и в журналах которых печатается. Выходят сборники стихотворений Городецкого: «Дикая воля» (1908), «Русь» (1910), «Ива» (1913), «Цветущий посох» (1914). В книгах 1910-х годов чувствуется влияние на поэта теоретических установок акмеизма.

Однако, будучи наряду с Гумилевым основателем и теоретиком акмеизма (его «вторым основоположником», по выражению Брюсова), Городецкий пошел в поэзии своим путем, глубоко отличным от пути идейного и творческого развития Гумилева. Более того, в своем поэтическом творчестве как акмеист он не проявил себя сколько-нибудь значительно и ярко.

В отличие от многих своих спутников по акмеизму, Октябрьскую революцию Городецкий принял сразу и безоговорочно. Революция обострила свой-

¹⁴³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 181.

¹⁴⁴ Машинский С. Сергей Городецкий // Городецкий С. Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 15.

ственный поэту интерес к жизни народа, русской культуре, ее гражданским традициям. До конца своих дней Городецкий оставался поэтом высокой гражданской ответственности и активности, патриотом своей Родины.

Иным был творческий путь другого основателя «Цеха» — *Н. С. Гумилева* (1886—1921). В 1905 г. он опубликовал небольшой сборник стихов «Путь конкистадоров»; в 1908 г. выходит второй сборник поэта — «Романтические цветы»; в 1910-м — «Жемчуга», книга, принесшая Гумилеву известность. Она была посвящена Брюсову. Стихи, вошедшие в этот сборник, обнаруживали явное влияние тем и стиля брюсовской поэзии. Но, в отличие от стихов Брюсова, на них лежит печать стилизации, нарочитой искусственной красоты, декоративной экзотики («Капитаны» и др.). Брюсов писал о поэзии Гумилева этого периода в «Русской мысли» (1910. № 7): она «живет в мире воображаемом и почти призрачном. Он как-то чуждается современности».

Брюсовские мифологические и исторические герои, воплощающие волевые начала истории, отразили напряженные поиски поэтом героического и нравственного идеала в современности, что предопределило сочувственное восприятие им революции. Гумилев же разорвал всякие связи своих героев — «воинов», «капитанов», «конкистадоров» — с современностью, эстетизировал их безразличие к общественным и нравственным ценностям. Это был разрыв и с гуманистической традицией русской классики. Как подметил *Н. Н. Евгеньев*, при несходстве ключевых мотивов Кузмина и Гумилева (стилизованные «Куранты любви» у Кузмина, черная Африка, «муза дальних странствий» у Гумилева), самый метод их достаточно схож. «Изысканный жираф» у озера Чад, золото, сыплющееся с «розоватых брабантских манжет», авантюрная романтика портовых таверн — все это трактовано Гумилевым в эстетско-бутафорском плане¹⁴⁵:

Сегодня я вижу, особенно грустен твой взгляд,
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,
И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавлен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот...

(«Озеро Чад»)

В стихотворении, с характерным названием «Современность» (из цикла «Чужое небо») Гумилев так выразил свое восприятие современности:

Я печален от книги, томлюсь от луны,
Может быть, мне совсем и не надо героя,
Вот идут по аллее, так странно нежны,
Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя.

Имея в виду прежде всего Гумилева, Блок писал об акмеистах, что они «не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще...»¹⁴⁶.

Свой эстетический идеал Гумилев декларировал в сонете «Дон Жуан»:

¹⁴⁵ *Евгеньев Н. Н.* Модернистские течения и поэзия межреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX — начала XX в. (1908—1917). С. 310—311.

¹⁴⁶ *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 183.

Моя мечта надменна и проста:
Схватить весло, поставить ногу в стремя
И обмануть медлительное время,
Всегда лобзая новые уста...

Империалистическая война побудила Гумилева обратиться к теме исторической действительности. В его поэзии зазвучала тема России, но не народной, а официальной, государственной, монархической. Он воспеваает войну, героизируя ее как войну освободительную, народную:

И воистину светло и свято
Дело величавое войны,
Серафимы, ясны и крылаты,
За плечами воинов видны...

(«Война»)

В первый же месяц войны Гумилев вступает вольноопределяющимся в лейб-гвардии уланский полк и направляется в действующую армию, где служит в конной разведке. Как специальный военный корреспондент в 1915 г. в «Биржевых ведомостях» он печатает «Записки кавалериста», в которых, рисуя эпизоды военных событий, пишет о войне как деле справедливым и благородным.

В то же время в предощущении распада всей системы русского государственного быта его поэзию пронизывают мотивы отчаяния, одиночества. О революции Гумилев не писал — в этом была его политическая позиция. Но не акмеистическим бесстрашием к общественной жизни отмечены теперь его стихи, а духом безнадежности, надломом души. В сборнике «Огненный столп» (1921) нет ни романтической бравады, ни напускного оптимизма. Они полны мрачной символики, туманных намеков, предощущений «непоправимой гибели». Начав с «преодоления символизма», Гумилев вернулся к типично символистской символике:

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет...

(«Заблудившийся трамвай»)

Стихотворение «Заблудившийся трамвай» наиболее, может быть, характерно для настроений Гумилева того времени. Образ трамвая, сошедшего с пути, — это для поэта сама жизнь, сошедшая с рельсов, жизнь, в которой происходит непонятное и странное:

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет.

Поэт озабочен поисками этой «Индии Духа», прибежища.

С точки зрения поэтического мастерства стихи «Огненного столпа» — самые совершенные в творчестве Гумилева. Они исполнены подлинного, а не наигранно-романтического чувства, глубоко драматического переживания поэтом своей судьбы, трагических предощущений.

В 1921 г. Гумилев был арестован по обвинению в участии в заговоре контрреволюционной Петроградской боевой организации, возглавлявшейся сенатором В. Н. Таганцевым, и расстрелян.

К. Симонов верно отметил, что нельзя писать историю русской поэзии XX века не упоминая о Гумилеве (назвав все вещи своими именами, учитывая и этот последний факт), о его стихах, о его критической работе (имеются

в виду «Письма о русской поэзии» — литературно-критические статьи поэта, печатавшиеся с 1909 г. в «Аполлоне»), замечательных переводах, о его взаимоотношениях с Брюсовым, Блоком и другими выдающимися поэтами начала века.

С акмеистическим течением связан творческий путь *О. Э. Мандельштама* (1891—1938). На первых этапах своего творческого развития Мандельштам, как и Гумилев, испытывает определенное влияние символизма. Пафос его стихов раннего периода — отречение от жизни с ее конфликтами, поэтизация камерной уединенности, безрадостной и болезненной, ощущение иллюзорности происходящего, стремление уйти в сферу изначальных представлений о мире («Только детские книги читать», «Silentium» и др.). Приход Мандельштама к акмеизму обусловлен требованием поэтом «прекрасной ясности» и «вечности» образов. В произведениях 1910-х годов, собранных в книге «Камень» (1913), поэт создает образ «камня», из которого он «строит» здания, «архитектуру», форму своих стихов. Для Мандельштама образцы поэтического искусства — это «архитектурно обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора».

В творчестве Мандельштама (как оно определилось во 2-м издании сборника «Камень», 1916) выразилось, хотя и в иных мировоззренческих и поэтических формах, чем у Гумилева, то же стремление уйти от трагических бурь времени во вневременное, в цивилизации и культуры прошлых веков. Поэт создает некий вторичный мир из воспринятой им истории культуры, мир, построенный на субъективных ассоциациях, через которые он пытается выразить свое отношение к современности, произвольно группируя факты истории, идеи, литературные образы («Домби и сын», «Европа», «Я не слышал рассказов Оссиана...»). Это была своеобразная форма ухода от своего «века-властелина». От стихов «Камня» веет одиночеством, тоской, «мировой туманной болью».

Говоря об этом свойстве поэзии Мандельштама, В. М. Жирмунский писал: «Пользуясь терминологией Фридриха Шлегеля, можно назвать его стихи не поэзией жизни, а «поэзией поэзии» («die Poesie der Poesie»), т. е. поэзией, имеющей своим предметом не жизнь, непосредственно воспринятую самим поэтом, а чужое художественное восприятие жизни... Он... пересказывает чужие сны, творческим синтезом воспроизводит чужое, художественно уже сложившееся восприятие жизни. Говоря его словами:

Я получил блаженное наследство —
Чужих певцов блуждающие сны...»¹⁴⁷

И далее: «Перед этим объективным миром, художественно воссозданным его воображением, поэт стоит неизменно как посторонний наблюдатель, из-за стекла смотрящий на занимательное зрелище. Для него вполне безразличны происхождение и относительная ценность воспроизводимых им художественных и поэтических культур»¹⁴⁸.

В акмеизме Мандельштам занимал особую позицию. Недаром А. Блок, говоря позже об акмеистах и их эпигонах, выделил из этой среды Ахматову и Мандельштама как мастеров подлинно драматической лирики. Защищая в 1910—1916 гг. эстетические «постановления» своего «Цеха», поэт уже тогда во многом расходился с Гумилевым и Городецким. Мандельштаму был чужд ницшеанский аристократизм Гумилева, программный рационализм его романтических произведений, подчиненных заданной пафосной патетике. Иным по сравнению с Гумилевым был и путь творческого развития Мандельштама.

¹⁴⁷ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм. С. 123.

¹⁴⁸ Там же. С. 124.

Гумилев, не сумев «преодолеть» символизм в своем творчестве, пришел в конце творческого пути к пессимистическому и чуть ли не к мистическому мировосприятию. Драматическая напряженность лирики Мандельштама выражала стремление поэта преодолеть пессимистические настроения, состояние внутренней борьбы с собой. В годы первой мировой войны в поэзии Мандельштама звучат антивоенные и антицаристские мотивы («Дворцовая площадь», «Зверинец» и др.). Поэта волнуют такие вопросы, как место его лирики в революционной современности, пути обновления и перестройки языка поэзии. Обозначаются принципиальные расхождения Мандельштама с «Цехом», миром литературной элиты, продолжавшей отгораживаться от социальной действительности. Октябрьскую революцию Мандельштам ощущает как грандиозный перелом, как исторически совершенно новую эпоху. Но характер новой жизни, ее социалистическое содержание он не сумел осознать во всей полноте. В его поздних стихах звучит и трагическая тема одиночества, и жизненлобие, и стремление стать соучастником «шума времени» («Нет, никогда, ничей я не был современник...», «Стансы», «Заблудился в небе»). В области поэтики он шел от мнимой «материальности» «Камня», как писал В. М. Жирмунский, «к поэтике сложных и абстрактных иносказаний, созвучной таким явлениям позднего символизма («постсимволизма») на Западе, как поэзия Поля Валери и французских сюрреалистов...».

«Только Ахматова пошла как поэт путями открытого ею нового художественного реализма, тесно связанного с традициями русской классической поэзии...»¹⁴⁹ Блок назвал ее «настоящим исключением» среди акмеистов. Но в то же время раннее творчество **Анны Ахматовой** (А. А. Горенко, 1889–1966) выразило многие принципы акмеистической эстетики, воспринятые поэтессой в индивидуальном понимании. Характер миропонимания Ахматовой уже отграничивал ее, акмеистку, от акмеизма.

Вопреки акмеистическому призыву принять действительность «во всей совокупности красот и безобразий», лирика Ахматовой исполнена глубочайшего драматизма, острого ощущения непрочности, дисгармоничности бытия, приближающейся катастрофы. Именно поэтому так часто в ее стихах проходят мотивы беды, горя, тоски, близкой смерти («Томилось сердце, не зная даже // Причины горя своего» и др.). «Голос беды» постоянно звучал в ее творчестве. Лирика Ахматовой выделялась из общественно индифферентной поэзии акмеизма и тем, что в ранних стихах поэтессы уже обозначилась, более или менее отчетливо, основная тема всего ее последующего творчества — тема Родины, особое, интимное чувство высокого патриотизма («Ты знаешь, я томлюсь в неволе...», 1913; «Приду туда, и отлетит томлень...», 1916; «Молитва», 1915, и др.). Логическим завершением этой темы в предоктябрьскую эпоху стало известное стихотворение, написанное осенью 1917 г.:

Мне голос был. Он звал утешно,
Он говорил: «Иди сюда,
Оставь свой край глухой и грешный,
Оставь Россию навсегда.
Я кровь от рук твоих отмою,
Из сердца выну черный стыд,
Я новым именем покрою
Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
Руками я замкнула слух,
Чтоб этой речью недостойной
Не осквернился скорбный дух.

¹⁴⁹ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 36.



Анна Ахматова.

Лирика Ахматовой опиралась на достижения классической русской поэзии — творчество Пушкина, Баратынского, Тютчева, Некрасова, а из современников — творчество Блока. Ахматова на подаренном Блоку экземпляре «Четок» надписала двустишие, которое вскрывает характер связи ее раннего творчества с мотивами и образами блоковской поэзии:

От тебя приходила ко мне тревога
И умение писать стихи.

«Блок разбудил музу Ахматовой, — пишет В. Жирмунский, — но дальше она пошла своими путями, преодолевая наследие блоковского символизма»¹⁵⁰.

Ощущение катастрофичности бытия, осмысляемое Блоком в историко-философском ключе, проявляется у Ахматовой в аспекте личных судеб, в формах интимных, «камерных». Диапазон тем ранней лирики Ахматовой значительно уже блоковского. Стихи ее первых книг — «Вечер» (1912), «Четки» (1914), «Белая стая» (1917) — в основном любовная лирика. Сборник «Вечер» вышел с предисловием Кузмина, усмотревшего особенности «острой и хрупкой» поэзии Ахматовой в той «повышенной чувствительности, к которой стремились члены обществ, обреченных на гибель». «Вечер» — книга сожалений, предчувствий заката (характерно само название сборника), душевных диссонансов. Здесь нет ни самоуспокоенности, ни умиротворенного, радостного и бездумного приятия жизни, декларированного Кузминым. Это — лирика несбывшихся надежд, рассеянных иллюзий любви, разочарований, «изящной печали», как сказал С. Городецкий. Сборник «Четки» открывался стихотворением «Смятение», в котором заданы все основные мотивы книги:

Было душно от жгучего света,
А взгляды его — как лучи.
Я только вздрогнула: этот
Может меня приручить.
Наклонился — он что-то скажет...
От лица отхлынула кровь.
Пусть камнем надгробным ляжет
На жизни моей любовь.

К любовной теме стягивались все темы ее первых сборников.

Поэтическая зрелость пришла к Ахматовой после ее «встречи» со стихотворениями И. Анненского, у которого она восприняла искусство передачи душевных движений, оттенков психологических переживаний через бытовое и обыденное. Образ в лирике Ахматовой разворачивается в конкретно-чувственных деталях, через них раскрывается основная психологическая тема стихотворений, психологические конфликты. Так возникает характерная ахматовская «вещная» символика.

Но Ахматовой свойственна не музыкальность стиха символистов, а логически точная передача тончайших наблюдений. Ее стихи приобретают характер эпиграммы, часто заканчиваются афоризмами, сентенциями, в которых слышен голос автора, ощущается его настроение:

Мне холодно... Крылатый иль бескрылый,
Веселый бог не посетит меня.

Восприятие явления внешнего мира передается как выражение психологического факта:

Как непохожи на объятия
Прикосновенья этих рук.

¹⁵⁰ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 60.

Или:

Ты зацелованные пальцы
Брезгливо прячешь под платок.

Афористичность языка лирики Ахматовой не делает его «поэтическим» в узком смысле слова, ее словарь стремится к простоте разговорной речи:

Ты письмо мое, милый, не комкай,
До конца его, друг, прочти.

Или:

Не в лесу мы, довольно аукать, —
Я насмешек таких не люблю...

Включенная в строчки стиха прямая речь, как речь авторская, построена по законам разговорной речи:

Попросил: «Со мною умри!
Я обманут моею унылой,
Переменчивой, злой судьбой».
Я ответила: «Милый, милый!
И я тоже. Умру с тобой...»

Но это и язык глубоких раздумий. События, факты, детали в их связи раскрывают общую мысль поэтессы о жизни, любви и смерти.

Для стиля лирики Ахматовой характерна затушеванность эмоционального элемента. Переживания героини, перемены ее настроений передаются не непосредственно лирически, а как бы отраженными в явлениях внешнего мира. Но в выборе событий и предметов, в меняющемся восприятии их чувствуется глубоко эмоциональное напряжение. Чертами такого стиля отмечено стихотворение «В последний раз мы встретились тогда...»:

В последний раз мы встретились тогда
На набережной, где всегда встречались.
Была в Неве высокая вода,
И наводнения в городе боялись.

Он говорил о лете и о том,
Что быть поэтом женщине — нелепость.
Как я запомнила высокий царский дом
И Петропавловскую крепость! —

Затем что воздух был совсем не наш,
А как подарок божий — так чудесен.
И в этот час была мне отдана
Последняя из всех безумных песен.

В памяти героини всплывают какие-то детали окружающей обстановки («в Неве высокая вода», «высокий царский дом», «Петропавловская крепость», «воздух был совсем не наш»), обрывки разговора («Он говорил о лете и о том, // Что быть поэтом женщине — нелепость»), отчетливо запечатлевшиеся в сознании в минуту душевного волнения. Непосредственно о душевном переживании говорит только слово «последний» («в последний раз мы встретились тогда», «последняя из всех безумных песен»), повторенное в начале и в конце стихотворения, и взволнованное повышение голоса в строках: «Как я запомнила высокий царский дом // И Петропавловскую крепость!» Но в рассказе о явлениях мира внешнего и заключена целая повесть о духовной жизни героини.

В интимно-«вещной» сфере индивидуальных переживаний в «Вечере»

и «Четках» воплощаются «вечные» темы любви, смерти, разлук, встреч, разубережений, которые в этой форме приобретали обостренно-эмоциональную, «ахматовскую» выразительность. В критике не раз отмечалась специфическая для лирики Ахматовой «драматургичность» стиля, когда лирическая эмоция драматизировалась во внешнем сюжете, столкновении диалогических реплик.

В «Белой стае» проявились и новые тенденции стиля Ахматовой, связанные с нарастанием гражданского и национального самосознания поэтессы. Годы первой мировой войны, национального бедствия обострили у поэтессы чувство связи с народом, его историей, вызвали ощущение ответственности за судьбу России. Подчеркнутый прозаизм разговорной речи нарушается пафосными ораторскими интонациями, на смену ему приходит высокий поэтический стиль.

Муза Ахматовой уже не муза символизма. «Восприняв словесное искусство символической эпохи, она приспособила его к выражению новых переживаний, вполне реальных, конкретных, простых и земных. Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно женственного, то стихи Ахматовой говорят о неизменно женском»¹⁵¹.

Близок к акмеизму был заявивший о себе в 1910-е годы эгофутуризм. Группу эгофутуристов (К. Олипов, П. Широков, Р. Ивнев и др.) возглавил Игорь Северянин (И. В. Лотарев, 1887–1941), которого В. Брюсов выделил среди поэтов этого течения: «...это — «истинный поэт, глубоко переживающий жизнь...» Но далее Брюсов заметил, что примитивный эстетизм поэта, доходящий до «чудовищной пошлости», упоение собственными успехами, «отсутствие знаний и неумение мыслить принижают поэзию Игоря Северянина и крайне сужают ее горизонт»¹⁵². Свой талант Северянин разменял на вкусы эстетствующей петербургской буржуазной публики предвоенных и военных лет, живущей декадентски стилизованной жизнью (об этом писал и сам поэт: «моя двусмысленная слава // и недвусмысленный талант»).

Известность Северянину принес сборник «Громокипящий кубок» (1913), к которому написал восторженное предисловие Ф. Сологуб. Книга выдержала 10 изданий. О ней положительно отозвался В. Брюсов. Вскоре один за другим выходят сборники «Златолира» (1914), «Ананасы в шампанском» (1915), «Victoria Regia» (1915), в которых автор популярного «Громокипящего кубка» начинает уже подражать самому себе.

Основные мировоззренческие и эстетические принципы акмеизма в творчестве Северянина обнажились с почти пародийной наглядностью. В сонете, посвященном Георгию Иванову, Северяниным декларируется безоговорочное и радостное принятие мира:

Я говорю мгновенно: «Постой!»

Поэтизация современной жизненной гармонии оборачивается у него воинствующим гедонизмом, акмеистические стилизации придворной жизни — картинками мещанских будуаров, ресторанной жизни, прогулок в кабриолетах, обстановки легкого, бездумного флирта:

В шумном платье муаровом, в шумном платье
муаровом
По аллее олуенной Вы проходите морево...
Ваше платье изысканно, Ваша тальма лазорева,
А дорожка песочная от листьев разузорена —
Точно лапы научные, точно мех ягуаровый.

<...>

¹⁵¹ Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. С. 36.

¹⁵² Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 450, 455.

Ножи пледом закутайте дорогим, ягуаровым,
И, садясь комфортабельно в ландолете
бензиновом,
Жизнь доверьте Вы мальчику в макинтоше
резинном,
И закройте глаза ему Вашим платьем
жасминовым —
Шумным платьем муаровым, шумным платьем
муаровым!..

(Кензель, 1911)

Кукольная маскарадность такой стилизованной действительности станет для поэзии Северянина характерной. Но по сравнению с акмеистами жизнь, которая стилизуется Северяниным, «порядком ниже»: это не галантные празднества придворных, где любовь — служение, а современный веселящийся город «золотой молодежи», кокоток-«принцесс», дам полусвета. «Трагедию жизни превратить в грезофарс» — вот в чем усматривал Северянин назначение поэта и поэзии.

В предреволюционной лирике Северянина обнаруживались связи с темами и мотивами ранней символистской поэзии, прежде всего в ней проповедуется культ индивидуализма, самоценного «Я». Желание и воля «Я» для Северянина становится единственной реальностью мира. В программном «Эгополозе» (1912), которым открывалась «Златолира», Северянин писал:

Все жертвы мира во имя Эго!
Живи, живое! — поют уста.
Во всей вселенной нас только двое,
И эти двое — всегда одно:
Я и Желанье! Живи, живое!
Тебе бессмертье предрешено!

В «Самогимне» (1912) поэт надменно провозглашает:

Мой стих серебряно-брильянтовый
Живителен, как кислород.
«О гениальный! О талантливый!» —
Мне возгремит хвалу народ.<...>

<...>

Я — я! Значенье эготворчества —
Плод искушенной Красоты! —

В поэзии Северянина своеобразно трансформировался и бальмонтский культ мгновения, эротических «мигов», и акмеистический культ дикости, первобытности, «конкистадорства» («M-m Sans-gene», «Юг на севере» и др.).

Доведя до логического вывода программные установки декадентских поэтических течений начала века, сведя их из области философической изысканности в сферу эстетических интересов мещанской среды, творчество Северянина — «Оскара Уайльда из Сестрорецка» — продемонстрировало тот конец русской декадентской поэзии («северянинщина»), о котором не раз говорил Маяковский. Приспособление к запросам публики, как писал в свое время Брюсов, губило в Северянине поэта «истинного», который в лучших своих вещах чутко видел мир, внес в поэзию новые ритмы, размеры, удачные словообразования. Слабость таланта Северянина, как считал справедливо Брюсов, — «в его безвкусице» и в том, что он не «направляем сильной мыслью». Отсутствие «сильной мысли» и привело Северянина к скудости тем, их однообразию: «...вместо бесконечности мировых путей перед ним всегда будут лишь тропки его маленького садика»¹⁵³.

¹⁵³ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 453, 454.

Нечего было сказать Северянину и как метру нового течения: у него не было новой программы. Эгофутуризм как литературное течение оказался бесплодным.

Но в лучших своих произведениях Северянин проявил себя как талантливый поэт-лирик, сумевший преодолеть направленность эгофутуризма. В некоторых его стихах, обращенных к простой реальной повседневности, проявилась подлинная поэтическая искренность и простота. Эти создания Северянина являли собой образцы настоящей, а не стилизованной для буржуазной эстрады лирики («Весенний день», «Это все для ребенка», «Весенняя яблоня», «Октябрь» и др.). В них сказывалось влияние поэтов-классиков, прежде всего Фофанова, которого Северянин всегда очень любил.

После Октябрьской революции поэт оказался за рубежом; он жил в Прибалтике, зарабатывал на жизнь литературным трудом, выступал с поэтическими вечерами. Скоро его начали забывать. Северянин оказался в общественном и литературном одиночестве. В 20—30-х годах вышло несколько сборников стихов поэта и стихотворные романы («Соловей», 1918; «Менестрель», 1919; «Падучая стремнина», 1925; «Колокола собора чувств» и др.). Стихи Северянина приобретают простоту, ясность; в основном это воспоминания о прошлом, о России.

К эмигрантам поэт относился с неприязнью; они отвечали ему тем же. Эмигрантская среда казалась Северянину воплощением предельной пошлости и эгоцентризма:

Они живут политикой, раздорами и войнами,
Нарядами и картами, обжорством и питьем.
Интригами и сплетнями, заразными и гнойными,
Нахальством, злобой, завистью, развратом и нытьем.

Поэт обнаруживает все более сочувственный интерес к Советской России. В стихотворении с характерным названием «Наболевшее...» он писал в октябре 1939 г.:

Нет, я не беженец, и я не эмигрант, —
Тебе, родительница, русский мой талант<...>

Мне не в чем каяться, Россия, пред тобой:
Не предавал тебя ни мыслью, ни душой...

В предвоенный период Советской Эстонии Северянин печатался в «Огоньке» и «Красной нови». После занятия Прибалтики фашистскими войсками Северянин не успел выехать из Эстонии; умер он в оккупированном Таллине.

ФУТУРИЗМ

В 1910-е годы возникает собственно футуризм. Это течение представлено прежде всего группой «Гилея» — кубофутуристов, или «будетлян», как они себя называли. В нее входили Д. и Н. Бурлюки, В. Хлебников, А. Крученых, В. Каменский, Е. Гуро, В. Маяковский. Были и две другие группы футуристов: «Мезонин поэзии» во главе с В. Шершеневичем (ставшим впоследствии начинателем имажинизма) и «Центрифуга», в которую входили С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак. Для последней, теоретиком которой был С. Бобров, характерно стремление сочетать достижения символистского стиха со стихом кубофутуристическим.

Литературный футуризм был тесно связан с возникшими тогда же футуристическими течениями в живописи: «кубистов», «лучистов», «беспредметни-

ков», группой художников общества «Бубновый валет», начало которому было положено одноименной выставкой в 1910 г. Организаторами «Бубнового валета» были братья Д. и Н. Бурлюки, вошли в него М. Ларионов, П. Кончаловский, Р. Фальк, А. Лентулов, Н. Гончарова и др. Теория и практика этого течения оказали значительное влияние на литературный футуризм. Футуристы-поэты часто и сами выступали как живописцы (Бурлюки, Каменский, Маяковский), участвовали в художественных выставках. Кубисты иллюстрировали издания «Гилей». Русский кубофутуризм первоначально и возник как школа в живописи.

Границы художественных групп были расплывчаты и неопределенны. Но как в живописи, так и в литературе их объединяла эстетическая антиреалистическая тенденция. Отчетливо обнаруживается внутренняя связь живописного футуризма с судьбами общеевропейских движений: постимпрессионизма, фовизма и экспрессионизма.

Художникам «Бубнового валета» было свойственно представление о безграничной дерзости искусства; но эпатирование ими буржуазного обывателя, протест против обывательщины и эстетства «мирискусников» приобретал характер анархического нигилизма.

Выставка «Бубнового валета», состоявшаяся в декабре 1910 — январе 1911 гг., была поистине пощечиной общественному вкусу. М. Волошин написал о ней: «Надо отдать справедливость устроителям выставки: они сделали все, чтобы привести в неистовство глаз посетителя. В первой комнате они повесили самые колючие и геометрически-угловатые композиции Такке и Фалька. В средней зале — огромное, как бы программное полотно Ильи Машкова, изображающее его самого и Петра Кончаловского голыми, в костюме борцов с великолепными мускулами»¹⁵⁴. Многие вещи на выставке, писал Волошин, были намерено сделаны для эпатирования публики.

Отличаясь индивидуальными дарованиями, творческими установками, художники этого течения имели и общие черты. Натура обычно бралась «в упор», без всякого психологизма, их пронзительно яркие холсты поражали грубостью объемов, контрастностью цветов, схематизацией форм, стихийно обостренным ощущением «плоти вещей» (П. Кончаловский). Субъективно русские художники-футуристы хотели найти в кубизме выход к каким-то новым творческим перспективам. Но на деле кубизм вел к программному утверждению непознаваемости мира, разрушению связей между явлениями действительности и искусством. Исполнены предельного нигилизма по отношению к художественным традициям прошлого натюрморты И. Машкова, возрождавшего примитивизм лубка, упрощавшего цветовые сочетания и стремившегося установить какую-то внутреннюю связь со «стихийно-народными» основами творчества. Типичным представителем этого течения в живописи был и А. Лентулов, увлекавшийся арханкой, Древней Русью (не воспроизводя, однако, подлинного ее облика — «Звон», «У Иверской»). Его искания в живописи шли в направлении, характерном для поэзии В. Хлебникова, В. Каменского. Основоположителем так называемого «лучизма» стал М. Ларионов, в картинах которого провозглашалась полная независимость от реальности. Фактически это были создания чистой абстракции. «Лучизм» стал одним из самых ярких проявлений кризиса живописи¹⁵⁵. Тенденция творческого субъективизма была доведена «лучистами» до того предела, за которым следовало уже разрушение искусства.

Кризис идейно-эстетических ценностей в футуристическом живописном искусстве выразился с очевидностью и в творчестве художников «беспредметно-

¹⁵⁴ Цит. по: Новый мир. 1983. № 10. С. 211.

¹⁵⁵ Произведения художников-модернистов 1910-х годов демонстрировались на выставках «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), «Футуристы. Лучисты. Примитив» (1915).

го» направления — В. Кандинского и К. Малевича. В их картинах окончательно разорвались связи искусства с миром действительности. Устремляясь к созданию в искусстве «новой реальности», утверждая ведущую роль подсознательного в творческом процессе, Кандинский и Малевич стали лидерами абстракционизма. К. Малевич провозгласил и господство в искусстве «заумного натурализма». Он стремился в своем творчестве соединить идеи кубизма и футуризма, пытаясь изобразительно воплотить футуристические заявления о грядущей машинизации жизни, «железном прогрессе». Поэтому героев своих он часто одевал в геометрические «железные» одеяния. Завершились его творческие искания «Черным квадратом на белом фоне» и «Белым квадратом на черном фоне». Это было полное «освобождение» искусства от предмета, реальности, превращение его, по собственному выражению Малевича, «в нуль форм». «Квадраты» Малевича вели к самоотрицанию живописного искусства.

Русский литературный футуризм испытал влияние и живописного русского футуризма, и европейских футуристических литературных течений, прежде всего итальянского футуризма (Ф. Т. Маринетти и др.), культивировавшего современный индустриализм, технику, отрицавшего культуру. Но в целом ряде социальных установок русский футуризм решительно отличался от итальянского, ему не были свойственны милитаристские устремления Маринетти, проповедь насилия, агрессии, империалистического варварства.

В «Манифесте футуризма» (1909, русский перевод — 1914) Маринетти звал воспеть «любовь к опасности», привычку к энергии и отваге, дерзость и бунт, «наступательное движение», «опасный прыжок, оплеуху и удар кулака». «...Рычащий автомобиль, — писал он — ...прекраснее Самофракийской Победы». «Нет шедевров без агрессивности... Мы хотим прославить войну — единственную гигиену мира — милитаризм... разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом и всеми низостями оппортунистическими и утилитарными». А в «Техническом манифесте футуристической литературы» Маринетти (1912) утверждалась ненависть к разуму и «божественная интуиция». Требуя разрушать синтаксис, употреблять глагол только в неопределенном наклонении, отменить прилагательное и наречие, знаки препинания, передавать движения предметов через «цепь аналогий» художественных образов, Маринетти считал, что «следует оркестровать аналогии и, располагая их, следовать максимуму беспорядка», «так как всякий порядок роковым образом есть продукт лукавого разума». Вывод Маринетти таков: уничтожить в литературе «Я», т. е. всю психологию, «отказаться от того, чтобы быть понятым». «Будем смело творить «безобразное» в литературе... Надо ежедневно плевать на Алтарь искусства», — так заканчивал он свой «Манифест».

Некоторые идеи европейского футуризма оказались близки кубофутуристам. Но русское футуристическое движение отличало от европейского прежде всего наличие элементов социальной оппозиционности, бунтарства (правда, анархо-индивидуалистического) против существующего буржуазного миропорядка, который Маринетти был безоговорочно принят. Русские футуристы не были сторонниками капиталистической техники, глашатаями империализма, «железной энергии» войн.

Первое программное выступление литературного кубофутуризма относится к 1912 г., когда появился сборник «Пощечина общественному вкусу»¹⁵⁶. В предисловии-манифесте, подписанном Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским и В. Хлебниковым, провозглашалась революция формы, независимой от содержания («важно не что, а как»), субъективная воля художника, абсолютная свобода поэтического слова, отказ от всех традиций. («Прошлое тесно. Академия и Пушкин — непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, До-

¹⁵⁶ Футуристами были изданы и другие сборники: «Садок судей» (1-й сб. — Пг., 1910; 2-й сб. — Пг., 1913), «Дохлая луна» (М., 1913), «1-й журнал русских футуристов» (М., 1914) и др.

стоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности...») Футуризм стал своеобразной, но все же одной из школ декадентской литературы, выделяясь среди них резко анархическим характером общественных и эстетических установок.

Вопрос об отношениях искусства и действительности решался футуристами в конечном счете так же, как и художниками других декадентских течений. Ими декларировалась полная свобода искусства от содержания и идейности. На позициях философского и эстетического идеализма футуристы оставались и в решении основного философского вопроса об отношениях бытия и сознания. Отрицание современной культуры оборачивалось у них отрицанием культуры вообще, всей цивилизации и искусства прошлого, утверждением примитивизма, первобытных основ жизни, культом ее «первооснов», «первооснов» слова, в поисках которых футуристы обращались к «истокам» народной жизни — славянской и русской мифологии. В творчестве Хлебникова, Бурлюка звучали отголоски славянофильства, свойственного русскому декадентству начала века. Образы Древней Руси сосуществуют в их произведениях с образами первобытного мира, дикарей, воинственных скифов, активность духа которых контрастно выделяется на фоне духовной расслабленности человека современности. Эстетству, изнеженной салонности акмеизма, эстетизму символистической поэзии они противопоставляют «изначальное» — первобытно-уродливое, безобразное. Такой антиэстетизм становится отличительной чертой поэзии А. Крученых, Д. Бурлюка, В. Хлебникова, по-своему — раннего Маяковского.

Специфика футуризма как течения декадентской поэзии, при общих с другими течениями философских посылах — взгляде на мир и отношении к нему искусства, — заключалась прежде всего в анархическом бунтарстве против всех поэтических норм и традиций в искусстве. Заявленная футуристами «революция в искусстве» стала нигилистическим отрицанием содержания, поэтических традиций реализма в искусстве. В этом смысле футуризм был таким же антиреалистическим течением, как и другие течения в литературе декадентского направления.

Футуризм — явление еще более разнородное, чем символизм или акмеизм. Группы, составлявшие его, постоянно враждовали и полемизировали друг с другом. Разноречивость эстетических концепций была характерна для участников каждой группы, в том числе и для «Гилей». Пафос творчества Б. Лившица, наиболее, может быть, близкого к установкам европейского футуризма, В. Хлебникова, В. Каменского, А. Крученых, не говоря уже о Маяковском, был различен.

Основные положения футуристической программы выразились в творчестве Велимира Хлебникова (В. В. Хлебникова, 1885—1922) — ведущего участника группы кубофутуристов (или «будетлян», как назвал их поэт). Произведения этого большого и оригинального художника явно не укладывались в программные рамки футуристического течения. Попытки его в области стихосложения, языковое творчество, упорное стремление обновить, оживить слово, выявить его корневой, глубинный смысл, вывести из него целые ряды родственных значений и звучаний — все это оказало плодотворное влияние на развитие русского стихосложения.

Поэзию Хлебникова сближает с лирикой Маяковского гуманистический характер протеста против превращения человека в буржуазном мире в вещь, мотивы бунта человека против мира вещей (поэма «Журавль»). Хлебников выступает как создатель «первобытной» утопии о докультурной гармонии человека с природой («Лесная дева», «Шаман и Венера» и др.). Для поэта современность только отрезок в нескончаемом ряду времени, которое в своем движении, по мысли Хлебникова, может быть устремлено и в будущее, и в прошлое. Метод «сдвига» во времени лег в основу многих его произведе-

ний: образы современности и первобытного мира, мифологии часто поэтому выступают у Хлебникова в одном ряду («Маркиза Дэсес», «Внучка Малуши» и др.). Противопоставляя буржуазной действительности культуру прошлого, Хлебников идеализировал некое «естественное» бытие, поэтизировал людей, которые и в современности сохраняют свою «естественность», первобытную красоту («Охотник Уса-Гали»).

Принцип временных «сдвигов», ставший основой художественного мышления поэта, обусловил и его подход к поэтическому языку, реформу которого он предпринимает. Выявляя фольклорно-мифологические формы мышления («Дети Выдрь» и др.), Хлебников пытается выделить в слове смысл, заложенный в нем в древнюю эпоху, «разложить» слово на его «первоначальные» значения, части, из которых поэт производит затем новые слова, стремясь создать новый тип языкового мышления. Так строилось хрестоматийно известное стихотворение поэта «Заклятие смехом» (1908 — 1909):

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеляно!
О, рассмешиш надсмеяльных — смех усмейных
смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных
смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешки, смешки,
Смеюнчики, смеюнчики!
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Но эти попытки Хлебникова (и других футуристов) создать «самовитый» язык, «самовитое слово» не отвечали живым законам развития языка, отрывали звучание слова от его смыслового наполнения, были выражением крайне субъективистских тенденций в поэзии. Теория «сдвигов» отразилась и в собственно поэтической манере Хлебникова — в «сдвигах» синтаксиса, интонации, ритмики стиха.

Война оказала на Хлебникова, как и на других футуристов, сильнейшее воздействие. В 1916 г. он был призван на военную службу, служил рядовым. В поэмах «Война в мышеловке», «Невольничий берег» он резко выступил против империалистической бойни. Антивоенные стихи Хлебникова были наиболее идейно и художественно значительными в его поэзии. Однако к пониманию истинных причин войны Хлебников пришел не сразу. Вплоть до Октябрьской революции он оставался в рамках своих утопических мечтаний, верил в «законы времени», был полон иллюзий о возможности создания некоего всемирного государства ученых и общественных деятелей, которые осуществят мировое братство народов. Октябрьскую революцию Хлебников воспринял восторженно, но смутность социальных идеалов поэта продолжала сказываться в его лирике и в послереволюционные годы. Он приветствовал революцию как вихрь всеочищения, говорил об исторической справедливости ее («Ночь в окопе», 1918 — 1919), встал на защиту нового мира. Но в его стихах прорывались и прежние идеи о мистической предопределенности исторических событий. Революция трактовалась им прежде всего как стихия. Поэт хотел передать космически-стихийный размах революционного движения как всемирного возмездия, которое принесет новый «лад» миру (поэма «Ладомир»), организует человечество на основе социальной справедливости и новых научных открытий. Этот социальный утопизм основывался на вере поэта в якобы открытые им «законы времени», выводимые из повторяемости исторических событий, которая объяснялась им математическими формулами (овладение ими казалось поэту основой знаний о будущем развитии челове-

ства). Утопические мечты Хлебникова о едином человечестве привели его к попыткам создать некий всеобщий «мировой язык», «звездный язык», основанный на буквенных цифрах, что было явно бесплодным экспериментом.

Жанровая система поэзии Хлебникова сложна и подчас глубоко отлична от классической. В ней встречаются и малые (стихотворения), и большие формы (поэмы, драмы, рассказы, повести), и так называемые «сверхповести». До нас дошло более пятидесяти поэм Хлебникова, среди них — произведения лирические, эпические, драматические и произведения того особого, «хлебниковского» жанра, в котором лирика оборачивается эпосом, эпос — драмой, и наоборот¹⁵⁷.

Самым значительным произведением Хлебникова, в котором наиболее наглядно выразились основные черты его поэтики, является поэма «Ладомир». Маяковский назвал ее «изумительной книгой». В поэме речь идет обо всем мире и обо всем человечестве, обо всех временах и обо всех пространствах. Поэма — о революции. О революции как конкретном социальном явлении и о революции как явлении космическом, природном, беспредельном. Первоначально поэма должна была называться «Восстание». Объясняя смысл названия и основной сюжет поэмы Р. Дуганов пишет, что название «Восстание» имело для Хлебникова, по меньшей мере, три значения: «Оно, прежде всего, конечно, означало революцию; затем оно означало не только революцию, как историческое событие, но и революцию как явление природы. Вместе с тем это восстание природы, показанное не просто как разрушение и переворот, но именно как переустройство и пересоздание, означало в конечном счете ВОССТАНИЕ природы, ее восстановление, воскресение и возрождение. В свете этой перспективы поэма, по-видимому, и получила окончательное название «Ладомир», являющееся как бы продолжением «Восстания»¹⁵⁸.

Самое существенное для творчества Хлебникова — то, что на протяжении всей сознательной жизни постоянным и основным предметом его размышлений была Россия, ее народ, ее история и ее природа. Он хотел «открыть Россию в ее Законах», понять ее настоящее, провидеть будущее. И творчество свое он рассматривал как форму этого предвидения, более того — предварения будущего. Как и Блок, Хлебников судьбу свою неразрывно связывал с судьбами России. В раннем еще стихотворении «Юноша Я-Мир» он писал: «Я клетка волоса или ума большого человека, которому имя Россия? Разве я не горд этим?». Это мироощущение проходит через все творчество поэта, вплоть до последних его произведений, где оно выражено с предельной простотой и ясностью, как в стихотворении «Я и Россия».

А. Е. Крученых (1886—1968), поэт и теоретик кубофутуризма, пытался в своём творчестве наиболее последовательно реализовать программные установки литературных манифестов футуристов. Идея «самотворчества», «самовитого слова» наглядно обернулась в его произведениях гранью, разрушающей искусство. Поэт программно бунтовал против красоты и логической речи. Весь мир поэзии он свел к «слову как таковому», выступив с проповедью «заумного языка» как поэтической самоцели. Широко известно пятистишие поэта, в котором Крученых видел больше национального и поэтического, чем во всей поэзии Пушкина:

дыр бур щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л ээ

¹⁵⁷ См.: Дуганов Р. В. Проблемы эпического в эстетике и поэтике Хлебникова // Известия АН СССР. Серия лит. и яз. 1976. № 5.

¹⁵⁸ Дуганов Р. Поэт, история, природа // Вопр. литературы. 1985. № 10. С. 156.

Крученых стремился разрушить слово, чтобы создать некий «внесловесный» язык, который, по его представлению, и даст возможность подлинного поэтического самораскрытия. Эта концепция поэтического слова определялась футуристической теорией искусства: искусство не отражает действительность, но деформирует, переделывает ее, подчеркивая ассиметричность, дисгармонию мира. Такое полное «освобождение слова» от смысла исходило из отрицания всякой координации поэзии с миром, его отношениями и пропорциями. Этим объясняется и интерес футуристов к уродливому, ассиметричному, контрастному, эстетизация безобразного, уродование высоких поэтических образов. Образцами звуковой и графической заумы стали сборники А. Крученых «Возропщем» (1913) и «Утиное гнездышко... дурных слов...» (1914), которые набраны шрифтами разных размеров; стих в них построен на сочетаниях диссоциирующих звуков, в произведениях отсутствуют знаки препинания.

Творчество В. В. Каменского (1884—1961), одного из основателей группы «будетлян», отличалось социальной оппозицией и было связано с гуманистической традицией национальной литературы, ее борьбой за освобождение народа. Поэт идеализировал настроения народного протеста, прежде всего крестьянского, «разбойный посвист» мужицкого бунта. Бунтарские настроения поэта были связаны с его оптимистическим, жизнерадостнымприятием мира, бытия.

Центральное произведение дореволюционного творчества В. Каменского — роман «Стенька Разин» (1916). В образе Разина своеобразно выразились собственные настроения писателя. Разин Каменского — воплощение стихии народной жизни, души народа, ее буйных сил, русского молодечества. Будущее русского народа видел поэт в близости к природным началам жизни. Вольнолюбие Каменского было своеобразным отголоском тех неославянофильских настроений, которые пробивались наряду с анархическим бунтарством в русском футуризме. В этом духе Каменский стилизует фольклорные мотивы истории и народные сказания о Разине, эстетизирует казацкую вольницу, казацкую жизнь. Сюжет «Стеньки Разина» построен прежде всего на перипетиях любви героя, исторические события служат своеобразной романтической декорацией. Роман был необычен по форме: это было сочетание лирической прозы со стихами.

Одновременно Каменский перерабатывал роман в поэму о Разине, публикуя отрывки из нее в периодических и повременных изданиях 1914—1917 гг. Полный текст поэмы появился в 1918 г. («Сердце народное — Стенька Разин»). Поэма, в основу сюжета которой положена известная песня Д. Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень...», — лучшее, что написал поэт до Октябрьской революции.

Наиболее известен отрывок из поэмы — «Сарынь на кичку!», написанный как самостоятельное произведение еще в 1909—1910 гг. Он не раз публиковался в сборниках, его чаще всего Каменский читал на поэтических вечерах. В этом фрагменте поэмы ярко отразились идеи творчества и основные черты стиля поэта:

<...>
Сарынь на кичку.
Ядреный лапоть
Пошел шататься по берегам.
Сарынь на кичку.
Казань — Саратов.
В дружину дружную
На перекличку,
На лихо лишнее врагам.
Сарынь на кичку.
Бочонок с брагой
Мы разопьем

У трех костров.
И на приволье волжском вагой
Зарядим в грусть
У островов.<...>

В поэме чувствовалось приближение вихря революции, она была проникнута радостным ожиданием событий, буйным протестом против всякой неволи и пафосом народной жажды свободы. В поэме сказывались и анархические представления поэта о сущности революционного переустройства мира. Поэма насыщена фольклорными песенными образами, построена на народных ритмах и народной лексике.

В первые послеоктябрьские годы Каменский, восторженно принявший революцию, сотрудничает с Маяковским, активно участвует в строительстве новой культуры. Как писатель он обращается прежде всего к эпосу (исторические поэмы «Емельян Пугачев», 1931; «Иван Болотников», 1934, и др.).

Анархическое бунтарство футуристов, идея «свободы искусства» от действительности в условиях назревающей социалистической революции — все это приближало футуризм к другим декадентским течениям. В поэзии индивидуалистический анархизм футуристов проявился в поэтике и в языковой практике, а в живописи — в сфере изобразительных приемов. Декларированная установка на демократизацию языка, внесение в поэзию «языка улиц», толпы оборачивались его вульгаризацией. Мертвой была в основном и попытка словотворческой архаизации языка, словообразований на основе древних славянских корней и т. д. Общие эстетические установки, положенные в основу поэтики футуристов, определили и роль столь распространенной в их творчестве метафоры, живущей в футуристической поэзии своей самостоятельной, самоцельной жизнью, не зависящей даже от темы произведения, развиваемой обычно по принципу диссонанса, на «стыках» тем, в неожиданных тематических сочетаниях, нарушающей нормы логики и отношения времени. Предметом искусства футуристов становится содержание сознания, его субъективная динамика, очень сложно связанная с динамикой мира бытия.

Эти тенденции в значительной мере отразились и на творческой платформе поэтов, объединившихся в 1913 г. в группу «Центрифуга» (это объединение поэтов символистского кружка «Лирика» с поэтами футуристического направления). Возглавил «Центрифугу» С. Бобров, в группу вошли Б. Пастернак, Н. Асеев. Несмотря на близость к футуризму, «Центрифуга» стояла особняком среди поэтических футуристических группировок. Поэты «Центрифуги» не приняли декларированного «гилейцами» культурного нигилизма, сплошного отрицания наследия прошлого.

Н. Н. Асеев (1889—1963) в 1910-е годы выпустил несколько сборников стихов («Ночная флейта», «Зор», «Леторей», «Четвертая книга стихов», «Оксана»), в которых явно ощущалось влияние стиля, фразеологии и символистов, и футуристов. Лучшие стихи Асеева тех лет написаны на темы русской истории, они обычно основывались на мотивах славянской мифологии. В какой-то мере эти стихи Асеева перекликались со стихотворениями Хлебникова тех же лет. Есть среди стихов Асеева и чисто экспериментальные, в которых он склонялся перед «Госпожой Большой Метафорой»:

Пламенный плес скакуна,
проплескавшего плашменной лапой,
над душой — вышина,
верхоглавые весны светлошапой...

Важную роль в последующем творческом развитии Асеева сыграла его дружба с Маяковским.

Б. Л. Пастернак (1890—1960) до Октября опубликовал две книги сти-

хов — «Близнец в тучах» (1914) и «Поверх барьеров» (1917). К раннему периоду своего творчества поэт впоследствии относился критически, стихотворения тех лет не раз перерабатывал. В 1910-е годы Пастернак стоял на грани символизма и футуризма: он строго предметен, доверяя прежде всего зрительно воспринимаемому миру, но этот мир у него, как и у символистов, предельно одушевлен, точнее, — одухотворен. В поэтике это вело к подчеркнуто психологической насыщенности жизненных картин и ситуаций, к повышенной роли метафоры (у Пастернака — особенно глагольной).

В поэзии Пастернака как бы соплагаются противостоящие у символистов вечность и повседневность:

...через дорогу за тын перейти
нельзя, не топча мирозданья.

В предреволюционном творчестве Пастернака проявились основные черты его поздней лирики: поэтизация человеческого бытия, философичность, раздумья о смысле жизни и творчества.

По отношению к футуризму особенную, в известной мере стороннюю, позицию занимала Елена Гуро (*Э. Г. фон Нотенберг*, 1877—1913), печатавшаяся, однако, в футуристических сборниках и подписавшая основные декларации кубофутуристов.

Гуро опубликовала три небольшие книжки стихов и прозы. В 1909 г. вышел ее сборник «Шарманка», в 1912 — четырехактная пьеса «Осенний сон», посвященная памяти сына. Пьеса была типично импрессионистическим произведением. Построена она на отвлеченной, туманной символике. Через два года была опубликована последняя книга Е. Гуро — сборник стихов «Небесные верблюжата», — передававшая удаленные от всего земного и реального настроения и чувства автора.

Многие футуристы после Октября еще долго не могли избавиться от наследия футуристического прошлого. Но большинство из них, приняв Октябрьскую революцию, стремились поставить свое искусство на службу ей и стали мастерами советской поэзии.



Особое выражение преоктябрьская эпоха нашла в поэзии М. А. Волошина и М. И. Цветаевой, организационно не связавших себя ни с какими литературными группировками и не разделявших ни одной из современных им литературных программ.

В начале творческого пути *М. А. Волошин* (*Кириенко-Волошин*, 1877—1932) примыкал к символистам, печатался в символистских журналах «Весь», «Золотое руно», сотрудничал с акмеистами в «Аполлоне», испытал влияние французских символистов и живописцев-импрессионистов.

В предреволюционное время вышли три значительные книги Волошина: «Стихотворения. 1900—1910» (М., 1910), «Лики творчества» — книга художественной критики (Спб., 1914) и «Иверни» — избранные стихотворения (М., 1918).

Начало века было для Волошина периодом учения, становления его как поэта и художника. Об этом времени в одной из автобиографий поэт пишет: «В эти годы — я только впитывающая губка. Я — весь глаза, весь — уши. Странствую по странам, музеям, библиотекам: Рим, Испания, Балеары, Корсика, Сардиния, Андорра, Лувр, Прадо, Ватикан, Уфицци... Национальная библиотека»¹⁵⁹.

В этих путешествиях и рождались стихи первых книг Волошина. Одна из

¹⁵⁹ Цит. по: Волошинские чтения. М., 1981. С. 4—5.

основных тем их — «просторы всех веков и стран»; лирический герой Волошина — «странник и поэт, мечтатель и прохожий».

Особое место в лирике Волошина занимают стихи «киммерийских» циклов, написанные поэтом во время путешествий по горам Восточного Крыма. В образе Киммерии для Волошина органически слились темы природы, истории с темой человека. О неразрывном единстве творческого и человеческого «Я» с любимой поэтом восточно-крымской землей говорится во многих его стихах того времени:

⟨...⟩
Так вся душа моя в твоих заливах,
О, Киммерии темная страна,
Заклучена и преображена.

(«Коктебель»)

Поэзия раннего Волошина в основном носила описательно-созерцательный характер. Это была лирика раздумий над жизнью человека и человечества, над судьбами ушедших культур. Современность нарочито им игнорировалась, но если темы современности входили в творчество Волошина, то преломленными через прошлое, по ассоциациям с событиями прошлых времен. По стилю лирика Волошина 1910-х годов была импрессионистической. Его лирический герой сосредоточен на своем внутреннем мире, в «блужданиях» своего духа.

Волошин в те годы все-таки испытал влияние поэтического стиля символистов, несмотря на декларированную поэтом независимость от течений, школ, их программ. Отсюда — туманная изысканность его поэтических образов, таинственная неопределенность, недосказанность, музыкальная напевность стиха. Поэтические интонации Брюсова, Блока, влияние философской лирики Вл. Соловьева чувствуются во многих стихах Волошина:

⟨...⟩
И я читал ее судьбу
В улыбке внутренней зачатья,
В улыбке девушек в гробу,
В улыбке женщины в миг объятья.

⟨...⟩
Но, неизменна и не та,
Она сквозит за тканью зыбкой,
И тихо светятся уста
Неотвратимую улыбкой.

(«Она»)

Пределы своего внутреннего мира поэт разрывает экскурсами в историю Франции, ее культуры, стран Средиземного моря, допетровской Руси, созерцательным описанием природы любимого Крыма.

Я вижу грустные торжественные сны —
Заливы гулкие земли глухой и древней,
Где в поздних сумерках грустнее и напевней
Звучат пустынные гекзаметры волны...

Брюсов высоко ценил Волошина как поэта, «любящего стих и слово»¹⁶⁰. «В каждом стихотворении, — писал Брюсов, — есть что-нибудь останавливающее внимание: своеобразие выраженного в нем чувства, или смелость положенной в основание мысли (большею частью крайне парадоксальной), или

¹⁶⁰ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. С. 342.

оригинальность размера стиха, или просто новое сочетание слов, новые эпитеты, новые рифмы»¹⁶¹.

Как и на всех русских художников, огромное воздействие на Волошина оказала революция 1905—1907 гг. 9 января он был в Петербурге, видел войска на Невском, оказался свидетелем расстрела безоружных людей. О своем восприятии тех дней поэт писал в статье «Кровавая неделя в Петербурге». Для него 9 января знаменовало крах идеи самодержавия. Война самодержавия с народом на всю жизнь оставила след в душе поэта.

Реальные события первой российской революции отразились в творчестве Волошина неоднозначно. В его сознании они как бы включали и опыт прошлых веков, и философские раздумья, и тайные «прозрения», отражаясь сквозь призму сложного, подчас причудливого мира души поэта. Именно в годы революции сформировалось отрицательное отношение Волошина ко всякому насилию человека над человеком, бунтарское свободолюбие и — пророческая дальновзоркость, характерная для него, не раз проявлявшаяся социальная близорукость.

В годы реакции Волошин обнаруживает интерес к буддизму, теософии, оккультным знаниям. Впоследствии поэт назовет свои духовные искания того времени «блужданиями духа». «Познание самого себя» подчас оборачивалось желанием поэта стать поодаль от человеческих бед и радостей, возвыситься до некоей «космической» точки зрения на мир. Поэтому лирический герой многих стихов его — «прохожий, близкий всем, всему чужой».

Но при этом Волошин продолжает раздумывать о судьбах революции; мысль о неизбежности новой революции не покидает его.

Творчество Волошина 1910-х годов отразило настроения той части честной русской интеллигенции, которая не сумела почувствовать грандиозности и исторической неотвратимости наступающих событий. Замкнувшись в отвлеченных, книжных представлениях о жизни, опираясь подчас на эмоциональное восприятие происходящего, она испытала на определенном этапе развития острой классовой борьбы чувство неуверенности, растерянности перед реальностью («А я стою один меж них // В ревушем пламени и дыме...»), опрокинувшей ее абстрактно-гуманистическое восприятие жизни.

Огромное значение для творческого развития Волошина имела Октябрьская революция. Чуждавшийся тем политических и шире — современных, избравший в 1910-е годы позицию наблюдателя жизни, Волошин после Октября постоянно раздумывает над вопросами позиции художника, долга, проблемами подлинно гуманистического содержания поэзии. Эти мысли, переживания поэта отражены в стихах 1918—1919 гг., объединенных Волошиным под названием «Пути России». Но политические темы поэт разрабатывает опосредованно, через исторические аналогии из стихийно-народных движений Разина и Пугачева:

Мы устроим в стране благолепье вам,
Как, восставши из мертвых с мечом,
Три угодника — с Гришкой Отрепьевым
Да с Емелькой придем Пугачом.

(«Стенькин суд», 1917)

Итог творческих поисков поэта, стремление занять определенную позицию в новом мире, быть «не изгоем», «пасынком России», а ее сыном звучит в стихотворении-исповеди, лирическом завещании М. Волошина, подводящем итог его 30-летней поэтической деятельности, — «Дом поэта» (1926):

¹⁶¹ Брюсов В. Далекие и близкие. М., 1912. С. 172.

<...>

Будь прост, как ветер, нестошим, как море,
И памятью насыщен, как земля.
Люби далекий парус корабля
И песню воли, шумящих на просторе.
Весь трепет жизни всех веков и рас
Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас.

Сравнивая послеоктябрьские стихи поэта с его дооктябрьским творчеством, Марина Цветаева писала в воспоминаниях о Волошине «Живое о живом», что благодаря революции «этот французский, нерусский поэт начала века стал и останется русским поэтом»¹⁶².

В дооктябрьской лирике *М. И. Цветаевой* (1892–1941) отразилась духовная драма интеллигенции, не сумевшей обрести для себя в бурном водовороте жизни ни общественных, ни духовных идеалов. Стихи Цветаевой предреволюционных лет – лирика одиночества, отъединенности от окружающего и в то же время – бесконечной тоски по людям, счастью. Цветаева была, по ее словам, чужой и в жизни, и в литературных кругах. К литературным традициям у нее было тоже свое, оригинальное отношение. «Скажу по правде, – писала она А. Тесковой в 1928 г., – что я в каждом кругу – чужая, всю жизнь. Среди политиков так же, как среди поэтов». Жизненным девизом Цветаевой стал лозунг «одна – из всех – за всех – противу всех!..». Эта позиция заведет ее вскоре в жизненный тупик. Такой же была и ее литературная позиция – романтическое бунтарство против всех, основанное на абстрактном максимализме идеалов. Отсюда проистекает смешение в ее творчестве самых разнообразных традиций.

М. Цветаева начала писать стихи рано. В 1910 г. вышел уже ее первый поэтический сборник «Вечерний альбом». Он был издан небольшим тиражом, но, несмотря на это, обратил на себя внимание Брюсова, Волошина, отметивших внутреннее своеобразие и талантливость поэтессы. Брюсов оценил ее стихи как «настоящую поэзию интимной жизни». Вскоре были опубликованы две другие книжки стихов Марины Цветаевой: «Волшебный фонарь» (1912) и «Из двух книг» (1913). В них и обозначились основные темы всего творчества Цветаевой: любовь, Россия, поэзия.

Любимыми книгами поэтессы, по ее воспоминаниям, были: в детстве – «Ундина» Жуковского, в юности – Ростан, затем – Гейне, Гёте, Гельдерлин; из русских поэтов особый интерес она испытала к Державину, Некрасову, из современников – к Пастернаку. Характерно следующее уточнение Цветаевой: «Пушкинских «Цыган» с 7 лет по нынешний день – до страсти. «Евгения Онегина» не любила никогда. Любимые книги в мире те, с которыми сожгут: «Нибелунги», «Илиада», «Слово о полку Игореве». «Такими крутыми поворотами – от лейтенанта Шмидта к Наполеону, от Ростана к... Гёте и Гельдерлину – отмечена была юность Цветаевой, и в этом сказалась, быть может, самая резкая, самая глубокая черта ее человеческого характера – своеволие, постоянное стремление... оставаться «самой по себе»¹⁶³.

Цветаева безгранично любила жизнь, но предъявляла ей максималистские требования, отвлеченные от подлинных путей ее развития. Общественная, философская и эстетическая позиция Цветаевой резко отделяла ее и от символистов, и от акмеистов. Она была в литературе начала века поистине «сама по себе». Но неприятие действительности влекло поэтессу в «миры иные», а притяжение совсем не было похожем на программно-патетическую жизнерадостность акмеистов. Лирика Цветаевой оптимистична, хотя в ранних стихах она отдала дань модной тогда в декадентской поэзии теме смерти. Несмотря на

¹⁶² Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 254.

¹⁶³ Орлов В. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. С. 262.

все жизненные невзгоды, на нее обрушившиеся, поэтесса страстно любила жизненное горение. Лишь в конце творческого пути зазвучат в ее поэзии ноты усталости, безнадежности, возникнет желание «творцу вернуть билет».

Октябрьскую революцию М. Цветаева не поняла и не приняла. Дух фронтёрства, несогласия бросил ее от программной аполитичности к апологии «белого движения». В 1922 г. она уехала за границу к мужу — бывшему офицеру добровольческой армии. Начались тяжелые годы без Родины, вначале — в кругу антисоветски настроенной белой эмиграции, затем — в полном одиночестве. Белоэмигранты скоро почувствовали в ней «не своё», рубеж, который отделял Цветаеву от них; она и сама обозначила эти грани («Стихи к сыну», 1932). В 1939 г. Цветаева возвратилась на Родину.

Оригинальная поэтическая манера Цветаевой, определившая ее место в истории русской поэзии XX в., складывается уже в ранний период творчества поэтессы; и в этом его значение. При всей книжной романтичности ранняя лирика Цветаевой отличалась умением нарисовать характер из деталей быта, обстановки, пейзажа, яркой афористичностью, экспрессией выражения чувства и мысли, сочетанием разговорной интонации с высокой торжественной лексикой. Тогда уже наметились свойственные поэзии Цветаевой контрасты лексических рядов — сочетание бытового прозаизма и высокой патетической лексики, построение стихотворения на одном выделенном слове и словообразование от одного или близкого ему фонетического корня. Лирика Цветаевой отличалась многообразием поэтических поисков, открытиями новых возможностей русского стиха — от изысканно романтических стилизаций к передаче высокого драматизма человеческого переживания.

В своем мироощущении и способе его поэтического выражения Цветаева — автор любовных стихов (которые занимают большое место в ее дооктябрьской лирике) — глубоко отлична от своей современницы — Анны Ахматовой. «Песенкам разлук» Ахматовой:

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Это песня последней встречи.
Я взглянула на темный дом.
Только в спальные горели свечи
Равнодушно-желтым огнем.

<...>

(«Песня последней встречи», 1911)

— противостоит у Цветаевой «цыганская страсть разлуки»:

Цыганская страсть разлуки!
Чуть встретишь — уж рвешься прочь.
Я лоб уронила в руки
И думаю, глядя в ночь:
Никто, в наших письмах роясь,
Не понял до глубины,
Как мы вероломны, то есть —
Как сами себе верны.

(1915)

Различие их поэтического стиля очевидно. У Ахматовой — камерность чувства, молитвенно-тихая речь, у Цветаевой — бурный порыв, патетически-напряженные интонации, резкие срывы ритма.

Во имя любви героиня Цветаевой готова вступить в спор даже с богом:

<...>

Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей,
У всех золотых знамен, у всех мечей,
Я ключи закину и псов прогоню с крыльца —
Оттого что в земной ночи я вернее пса.

Я тебя отвоюю у всех других, — у той, одной,
Ты не будешь ничьей женой, я — ничьей женой,
И в последнем споре возьму тебя — замолчи! —
У того, с которым Иаков стоял в ночи.

(...)

(«Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...»)

Говоря о том, что лирические темы ранней Цветаевой, как и у Ахматовой, как бы стягивались к единому центру — теме любви, Вс. Рождественский выделял как основное, глубинное, что определяло звучание стихов поэтессы, — русское национальное начало. Но воплощение его в творчестве Цветаевой было, в отличие от того, как оно выразилось в поэзии Ахматовой, глубоко экспрессивным. «Древняя Русь, — писал Рождественский, — предстает в стихах молодой Цветаевой как стихия буйства, своеволия, безудержного разгула души. Возникает образ женщины, преданной бунтарству, самовластно отдающей прихотям сердца, в беззаветной удали как бы вырвавшейся на волю из-под тяготевшего над нею векового гнета. Любовь ее своевольна, не терпит никаких преград, полна дерзости и силы. Она — то стрельчиха замоскворецких бунтов, то ворожея-книжница, то странница дальних дорог, то участница разбойных ватаг, то чуть ли не боярыня Морозова. Ее Русь поет, причитает, пляшет, богомольствует и кощунствует во всю ширь русской неумейной природы»¹⁶⁴.

Поэзия ранней Цветаевой по форме тяготеет к традиции русской народной песни. Стихи поэтессы о России — это песни о родных просторах, ветрах над полями, бубенцах ямщиков. Но «русская тема» в творчестве Цветаевой тех лет по своей тональности глубоко отлична от темы России в поэзии Блока. Для поэтессы Россия — всегда в непокорстве, бунте, ветровом, стихийном; этой стихией своеволия и непокорства охвачена и старая Русь — Лжедмитрий, Миншук, вольница Разина, Русь бродяг и кабацких ярыжек. Поэтесса как бы воплощается в каждого из героев, в душе которого побеждает близкий ей дух бунтарства «дерзкой крови»:

Другие — с очами и с личиком светлым,
А я-то ночью беседую с ветром.
Не с тем — итальяйским
Зефиром младым, —
С хорошим, с широким,
Российским, сквозным!

(1920)

Лирика Цветаевой предельно экспрессивна. Достижения поэтической культуры XX в., опыты в реорганизации русского стиха, предпринятые современниками поэтессы, вошли в ее стих.

Новый этап творческого развития Цветаевой начинается в 20-е годы; меняется лирическая интонация стиха, поэтесса начинает тяготеть к формам лиро-эпическим (сб. «Разлука», «Ремесло», незавершенная трилогия «Гнев Афродиты»).

В статье «Поэт и время» (1932) Цветаева прозорливо отмечала, что «лучше всего послужит поэт своему времени, когда даст ему через себя сказать, сказаться». Трагедия поэтессы и оказалась в том, что она не сумела стать поэтом бурного революционного времени. Такого поэта Цветаева видела в Маяковском («...чтобы быть народным поэтом, нужно дать целому народу через тебя петь»), а себя называла «одиноким духом»¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Рождественский Вс. Марина Цветаева // Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 15–16.

¹⁶⁵ См. об этом подробнее: Орлов Вл. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. С. 255–312.

ПОЭЗИЯ РЕВОЛЮЦИОННОГО РОМАНТИЗМА

ТВОРЧЕСТВО В. В. МАЯКОВСКОГО
(1893-1930)

Огромное воздействие на развитие многонациональной советской поэзии оказали литературная деятельность и творчество Владимира Владимировича Маяковского, с именем которого связано утверждение в советской литературе метода социалистического реализма.

Пафос художественного новаторства, под знаком которого началась творческая деятельность Маяковского, был обусловлен идеей создания нового революционного искусства, отвечающего потребностям новой действительности. Эта идея внутренне уже противостояла футуристическим декларациям, отрицавшим, как писал Б. Лившиц в программной статье к сборнику «Дохлая луна» (1913), «всякую координацию нашей поэзии с миром»; она выводила Маяковского за пределы общественной программы и эстетики футуризма, в школе которого он начал свою литературную работу. Тождество понятий революционного дела и поэтического творчества возникло в сознании Маяковского очень рано — еще в 1905—1906 гг., когда он впервые в своей пропагандистской революционной деятельности познакомился с социалистической поэзией. Маяковский писал в автобиографии о впечатлении, которое на него произвели революционные стихи, привезенные из Москвы сестрой: «Это была революция. Это было стихами. Стихи и революция как-то объединились в голове».

С современной символистской поэзией Маяковский познакомился в одиночке Бутырской тюрьмы. Стихи поэтов-символистов привлекли внимание Маяковского новым звучанием, напевностью, оригинальностью образов, обостренной метафоризацией, но абстрактность, удаленность тематики от жизни, мистическое ощущение мира и отношение к человеку как к игрушке непостижимых, запредельных сил — все это было чуждо ему. Чужда была и эстетическая концепция символистов, в которой искусство не вступало ни в какие отношения с общественной действительностью. В автобиографии об этом первом знакомстве с символистами Маяковский записал: «Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни. Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось *так же про другое — нельзя*».

За месяцы, проведенные в тюрьме (Маяковский определил их как «важнейшее время»), поэт решил, что призвание его — искусство. «Хочу делать социалистическое искусство» — так обозначал он в автобиографии свои настроения. Таким образом, уже в ранний период творчества в сознании Маяковского понятие нового искусства было связано с понятием искусства социалистического. Но недостаточная идейная защищенность от воздействий буржуазной идеологии привела поэта к восприятию анархической эстетической «революционности» футуризма как подлинно революционной.

«Рог времени трубит нами в словесном искусстве», — заявляли футуристы в своих манифестах. На какое-то время Маяковский поверил этому. Сблизившись с футуристами, он попытался соединить идею общественного служения искусства с футуристической идеей самоцельности поэзии. Эта попытка приве-



Вн. Мерникович

ла к глубоким противоречиям в творчестве и эстетической программе поэта. Формалистические представления футуристов о сущности искусства, независимости его формы от содержания, эксцентризм их теорий оказали влияние и на эстетические выступления Маяковского, и на его художественную практику 1912—1913 гг.

Стремление показать новые явления жизни так, как они не были представлены в искусстве прошлого, приняло в ранних произведениях Маяковского формалистический оттенок. Его стихи часто несли на себе печать подчеркнутого эксцентризма. Существенное, характерное в явлении оставалось подчас за пределами его внимания, поэт искал в явлении необычное. Поэтому так осложнены поэтические образы ранних произведений Маяковского. Поэт экспериментирует и над словом, и над ритмическими формами. Для поэтического стиля Маяковского той поры характерны сложные рифмы и диссонансы. В его стихах господствует силлабо-тоническая канва, но в некоторых уже складываются формы новой тонической системы (четырёх- и трехударного строя), которая будет характерна для поэзии зрелого Маяковского.

Работая вместе с футуристами, Маяковский очень скоро начинает чувствовать, что «рог футуризма» зовет в путь, далекий от борьбы за создание подлинно демократического, революционного искусства. Творчество поэта все более расходится с идейными и формальными установками футуристического искусства, хотя в эстетических декларациях он далеко не сразу освобождается от футуристической фразеологии. Однако и явно футуристические идеи эстетических высказываний Маяковского имели подтекст, в котором сказывалось неприятие обнаженного формализма литературных спутников. «Самовитое» слово, разрывающее связи с общественной реальностью, было Маяковскому чуждо. В статьях, формально посвященных обоснованию футуристического искусства, он решительно расходился с теоретиками футуризма, говоря о слове как явлении, обусловленном действительностью, нужном, а не бесполезном для живой реальности. Как соавтор футуристических манифестов он утверждал, что «слово рождает идею», но, вступая в явное противоречие с этим тезисом, заявлял о необходимости исследования «взаимоотношений искусства и жизни», т. е. утверждал идейно-социальную функцию художественного творчества.

По-своему, оригинально осознается Маяковским и проблема художественного новаторства. В его сознании она связана с общей «переменной взгляда на взаимоотношения всех вещей», во имя чего и пересматривается вся культура прошлого. Отрицание Маяковским культурного наследия приобретало иной, чем у Бурлюка, Лившица, Каменского, смысл. В статье «Два Чехова» (1914) он высказывает убеждение, что художественная ценность слова — в степени соответствия предмету, действительности, «взаимоотношениям вещей». Такое понимание отношений художественной и общественной функции слова легло в основу и языкового новаторства Маяковского, внутренне отличного от чисто формалистических словесных опытов Хлебникова и Крученых. Отбор слова в поэзии Маяковского определялся темой, слово следовало за явлением, а не явление — за словом. В отличие от формалистических словесных конструкций Хлебникова, неологизмы Маяковского открывали такие оттенки значений, которые помогали уловить новые явления самой жизни. Так, уже в 1910-е годы определялось общее направление художественных исканий Маяковского, который в своем творчестве в послереволюционные годы гениально обогатит культуру русского поэтического слова. В самых ранних стихах поэта слово идейно насыщено, активно, выражает страстное лирическое чувство художника-протестанта, борца, неприятие им всего строя старого мира и устремленность к идеалам социально справедливого будущего. Иной смысл, чем в поэзии Хлебникова и Бурлюка, приобретал и антиэстетизм Маяковского. Поэт стремился показать неприкрашенную правду жизни, назвать «грубые

имена грубых вещей» окружающей действительности со всеми ее грубо обозначенными противоречиями. В этой связи глубоко идейное содержание приобретала борьба поэта с эстетством акмеистической поэзии, принявшей «гармонию» мира.

В крайне сложной литературно-эстетической борьбе предреволюционных лет Маяковский занял свою, особую позицию. Идея создания нового искусства в сознании юноши Маяковского была всегда сопряжена с представлением об искусстве, которое будет обращено к интересам и судьбам демократических слоев общества, об искусстве, способном «выразить современность». Как писал В. О. Перцов, «своеобразие положения Маяковского в литературе тех лет заключалось в том, что его творчество по своей социальной устремленности было направлено не только против тех, с кем он находился в состоянии открытой войны, но и против тех, с кем он выступал, кто его непосредственно окружал и поддерживал»¹⁶⁶.

Первые публичные выступления Маяковского состоялись в Петербурге в ноябре 1912 г., в декабре того же года в Москве вышел сборник «Пощечина общественному вкусу», в котором были опубликованы его стихотворения «Ночь» и «Утро». В манифесте, которым открывался сборник, Д. Бурлюк, А. Крученых, В. Маяковский, В. Хлебников обосновывали эстетическую концепцию футуризма, заявляя о ниспровержении всех литературных авторитетов («Только мы — лицо нашего Времени... Прошлое тесно...»); в программном разделе манифеста «приказывалось чтить право поэтов» на словоновшество и «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку». В сборнике кроме стихов Маяковского были опубликованы стихи Бурлюка и Крученых. Почти половину поэтической части сборника составили произведения Хлебникова (пьеса «Девий бог», поэма «И и Э», числовая таблица исторических судеб).

В течение 1912—1913 гг. Маяковский опубликовал около 30 стихотворений. Это были в основном произведения экспериментальные, отразившие поиски своего поэтического стиля.

Большинство русских поэтов-футуристов пришли в поэзию от живописи. В живописи испытал свои силы и Маяковский. В 1908 г. он учится в Строгановском художественно-промышленном училище, а в 1910 г. — в Школе живописи, ваяния и зодчества, где знакомится с деятелями «новых» живописных течений. В первых стихах Маяковского, напечатанных в «Пощечине общественному вкусу», «Садке судей», «Доходной луне» и в других футуристических изданиях, в системе поэтических образов, характерных урбанистических пейзажах явно ощутимы влияния элементов живописного кубизма:

Фокусник
рельсы
тянет из пасти трамвая,
скрыт циферблатами башни.

(«Из улицы в улицу»)

Или:

Вывески разлили испуг.
Выплывали
то «О»,
то «S».

(«В авто»)

В стихотворении «Ночь» ночной городской пейзаж изображается в смене цветовых эпитетов и метафор:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

¹⁶⁶ Перцов В. Маяковский. М.: Л., 1950. С. 320.

Эти образы, основанные на зрительных представлениях, субъективных и заостренных, непосредственно восходят к приемам кубистической живописи того времени. Недаром К. Малевич назвал стихотворение Маяковского «Из улицы в улицу» опытом «стихотворного кубизма». Но очень скоро Маяковский решительно отказывается от построенных образов в «стиле кубизма» и советует художникам «идти от жизни, а не от картин» («Без белых флагов»).

Социальная тематика вытесняет самоцельные урбанистические пейзажи. Содержательное слово Маяковского не могло войти в систему и подчиниться принципам абстрактно-кубистического стиля. Однако элементы таких поэтических конструкций даже в этих его стихах, включаясь в систему социальной лирики, приобретали функцию, решительно отличную от той, какую они имели в футуристической поэзии, ориентированной на живописно-кубистические стилевые приемы.

Отличие Маяковского от футуристов и вообще от художников всех декадентских течений сказывалось в позиции поэта по отношению к человеку, обществу, революции. В литературу Маяковский вступил прежде всего как поэт города. Первые его произведения — зарисовки, описания городского пейзажа; главная тема — социальная. Город для поэта — ад, «адище», наглядное воплощение разительных общественных противоречий. Городской пейзаж Маяковского очеловечен образами безмерного страдания людей — «пленников» города («Адище города», «Из улицы в улицу», «Еще я»).

Тема человека, его страданий в буржуазном мире — основная в дореволюционном творчестве Маяковского. Разрабатывая ее, он вступает в принципиальный спор с поэзией модернизма как выразитель настроений, дум, чувств демократических слоев общества, судьба которых становится и его судьбой.

Программным стихотворением Маяковского предвоенного периода стало известное стихотворение «Нате!» — о призвании поэта, о подлинном искусстве, которое он противопоставляет поэзии-забаве и развлечению озверевшей от пресыщения мещанской толпы и всему миру буржуазных собственнических отношений.

В творчестве Маяковского, пафосом которого стало отрицание всего буржуазного миропорядка, тема искусства приобрела совершенно иную, чем в футуристической поэзии, трактовку. Слово в поэзии Маяковского выражало идею отрицания существующего миропорядка, а отнюдь не было абстрактным «источником идеи».

«Это время, — писал Маяковский в автобиографии, — завершилось трагедией «Владимир Маяковский». В трагедии как бы синтезировались основные темы, мотивы его поэзии, проявились особенности поэтического стиля Маяковского довоенного периода. Произведению свойственна усложненность формы, условность образов и поэтической образности, но это не заслоняло, а скорее подчеркивало напряженность социального пафоса трагедии. Лейтмотивом трагедии стала одна из самых существенных тем ранней лирики Маяковского — тема страдания человека в аду капиталистического города и трагической скорби одинокого поэта за судьбы людей. Сердце поэта, разрываясь от великой боли, превращается в «окровавленный лоскут». Это трагическое чувство реализуется в метафоре:

...выйду сквозь город,
душу
на копьях домов
оставляя за клоком клочок...

Как и в стихотворениях «А все-таки», «Нате!», в стихах цикла «Я», в трагедии «Владимир Маяковский» обозначилось то противопоставление понятий человеческого и капиталистического, которое станет основным идейным и композиционным принципом построения многих произведений поэта до революции. В собственническом мире оказываются извращенными все человеческие поня-

тия и чувства, все превращено в «вещь», которую можно продать и купить, но в трагедии «Владимир Маяковский» это противопоставление человеческого и собственнического ограничено ситуацией трагического противостояния одинокого поэта мещанской толпе. Однако тема искусства, поэта и толпы уже сопрягается в трагедии с темой ответственности художника перед историей и человеком за все, что происходит на земле, с темой революции. Поэт — герой трагедии — заявляет о прямой связи своей судьбы с судьбами всех изуродованных горем людей:

Я — поэт,
я разницу стер
между лицами своих и чужих.

Мысль Маяковского о том, что искусство должно быть защитником обездоленных, а поэт — рупором их страданий, воплощена в сюжете трагедии, в ее поэтических образах (женщина со слезинкой, женщина со слезой, человек без головы и др.).

Поэт берет на себя всю тяжесть горестной человеческой ноши. Трагедия героя в том, что он не знает еще путей в будущее. Облик будущего в представлениях поэта очень неопределен, хотя он чувствует, что над городом уже нависает призрак «криворотого мятежа». В абстракциях социальной мысли сказались и политическая незрелость молодого Маяковского, и влияние футуристических эстетических теорий, хотя гуманистический пафос произведения решительно противостоял концепциям футуристов.

По жанру «Владимир Маяковский» не пьеса, а монологическая лирико-философская поэма. В монологах героя поэт высказал свои мысли о человеке и мире, персонифицируя их в условных, фантастических образах (горе персонифицируется в образе слезинки, слезы, слезищи, уродующая сила капитала — в образе человека без ноги, без глаза). Однако подобная персонификация объяснялась иными идейно-эстетическими установками, чем «вещность» в акмеистической или футуристической поэзии. В фантастических образах Маяковского отразились социальные тенденции его творчества — неприятие окружающего мира, протест против «вещных» отношений, калечащих людей.

Трагедия «Владимир Маяковский» была поставлена в декабре 1913 г. в театре «Луна-парк» в Петербурге. Заглавную роль исполнял сам Маяковский. Демократические круги русской интеллигенции одобрительно отозвались о пьесе, ею заинтересовался А. Блок. Символистская же критика отнеслась к ней отрицательно, футуристы так же остались недовольны пьесой, отметив, что Маяковский отошел от декларированных футуризмом поэтических принципов «самовитого слова», подчинил его содержанию; короче говоря, недостаток пьесы они усматривали прежде всего в общественном звучании произведения. С этого момента литературные спутники Маяковского футуристы все более критически относятся к усиливающейся социально-политической направленности творчества поэта.

В годы первой мировой войны неприятие Маяковским буржуазного миропорядка, его социальных и нравственных установлений приобретает еще большую политическую определенность. В конце 1914 г. он пишет фельетоны, публицистические статьи о новых задачах искусства, резко отрицательно относится к шовинистическим, милитаристским мотивам буржуазной поэзии («Не бабочки, а Александр Македонский»), требует отражения в искусстве чувств и мыслей демократических масс, призывает «сказать о войне» правду. «Чтобы сказать о войне, — решил тогда поэт, — надо ее видеть. Пошел записываться добровольцем. Не позволили. Нет благонадежности» («Я сам»). Стремясь активно вмешаться в социальную борьбу эпохи, Маяковский переезжает в Петроград — центр политического движения того времени.

Непримиримо-отрицательное отношение Маяковского к войне как к на-

родному бедствию выразилось в его стихах «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер». По-новому звучит теперь в стихах Маяковского и тема человека, поэта, искусства («Я и Наполеон», «Вам, которые в тылу!»). Предельным выражением общественного и нравственного уродства буржуазного мира предстает в сознании поэта война — империалистическая бойня. Об изменениях, происходящих в социальных и эстетических взглядах поэта, свидетельствует гневный стихотворный памфлет «Вам!» (1915). Тема отношений поэта и буржуазно-мещанского общества разрабатывается в нем в формах резко заостренного социального обличения:

Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
Как вам не стыдно о представленных к Георгию
вычитывать из столбцов газет?!

Знаете ли вы, бездарные, многие,
думающие, нажраться лучше как, —
может быть, сейчас бомбой ноги
выдрало у Петрова поручика?..

Если б он, приведенный на убой,
вдруг увидел, израненный,
как вы измазанной в котлете губой
похотливо запеваеете Северянина!(<...>)

Стихотворение свидетельствует о твердости занятой поэтом социальной позиции. Трагический пафос ранних стихов сменяется в памфлете неслыханной резкостью обличения. Вызов Маяковского буржуазному миру стал активным антивоенным, антибуржуазным протестом, призывом к демократической массе не отдавать жизнь в угоду тем, кто наживаетея на народном горе. Эти изменения в социальных и эстетических взглядах поэта были связаны с изменениями в общественной психологии самих демократических масс страны — с развитием массового революционного движения в тылу и на фронте.

Программным произведением дооктябрьского творчества Маяковского (так считал и он сам) стала лирическая поэма «Облако в штанах» (1915), знаменовавшая идейную и художественную зрелость поэта. Говоря о замысле поэмы, Маяковский в автобиографии писал: «Начало 14-го года. Чувствую мастерство. Могу овладеть темой. Вплотную. Ставлю вопрос о теме. О революционной. Думаю над «Облаком в штанах».

Отрывки из поэмы, названной вначале «трагедией», публиковались в 1915 г. в сборнике «Стрелец» и в «Журнале журналов». Отдельным изданием с большими цензурными изъятиями поэма вышла в том же году с подзаголовком «тетраптих» (т. е. композиция из четырех частей). В предисловии к изданию 1918 г., в котором был восстановлен полный текст поэмы, Маяковский так писал об общем смысле и содержании каждой ее части: «Долой в а ш у любовь», «Долой в а ш е искусство», «Долой в а ш строй», «Долой в а ш у религию» — четыре крика четырех частей».

«Облако в штанах» — революционная поэма не только по теме, но и по новому, революционному отношению художника к миру, человеку, истории. Элементы трагедии отступают перед жизнеутверждающей патетикой. Конфликт поэта с действительностью находит теперь разрешение в призыве к активной борьбе.

В четырех «криках» «Долой!» Маяковский отчетливо дал почувствовать стремительно наступающий кризис всего миропорядка, он сказал о грядущих революционных событиях:

Где глаз людей обрывается куций,
главой голодных орд,
в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.

Маяковский писал в автобиографии о настроении, в котором создавалась поэма: «Выкрепло сознание близкой революции». А в статье «О разных Маяковских», написанной в 1915 г., он назвал поэму произведением, готовящим массы к восстанию. В поэме народ предстает уже как реальная сила, противостоящая миру «сытых».

Тематический «Облако в штанах» — поэма о любви поэта, о правде человеческих отношений, которая сталкивается с ложью социальных и нравственных законов буржуазного общества. Но любовная драма здесь лишь частное выражение общего социального конфликта. Снова проходит в поэме мотив страданий человека в капиталистическом мире, ответственности за них поэта, но звучит он по-иному, чем в трагедии «Владимир Маяковский». В единстве с людьми поэт осознает ту силу, которая позволяет ему принять вызов буржуазно-мещанского мира. Люди должны не просить, а требовать счастья здесь, на земле, сегодня. Недаром поэма начинается с радостных, полных веры в человека строк:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир оградив мощью голоса,
иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

О вере в будущее торжество высоких человеческих начал Маяковский в полный голос скажет в поэмах «Человек» и «Война и мир». В «Облаке в штанах» эта тема в ее логическом развитии непосредственно перерастает в тему революции и завершается ею. Мотив силы, красоты идущего в мир нового человека звучит как призыв к революционной активности. Причем, в отличие от В. Брюсова, А. Блока, Маяковский говорит не только о предчувствии революционной бури, но и о себе, поэте, как о «предтече» и участнике ее. В таком революционном ключе даны все четыре «крика» поэмы. Пейзажные образы, лирические отступления в этом контексте тоже подчеркивают идею активности человека:

Выньте, гуляшье, руки из брюк —
берите камень, нож или бомбу,
а если у которого нету рук —
пришел чтоб и бился лбом бы!

Маяковский обрушивается на философию и этику буржуазного индивидуализма, на антидемократические идеологические учения, культивирующие презрение к массе, идею сверхчеловека. В этой связи возникает в поэме образ «крикогубого Заратустры».

Новые черты приобретает в поэзии Маяковского образ лирического героя. Это обобщенный образ бунтаря, протестанта. В облике его синтезируются черты и героя поэмы — поэта, и всех простых людей мира, от имени которых он выступает. В таком единстве развиваются лирическая и эпическая темы поэмы, складывается соотношение лирического и эпического начал.

До социально-философского обобщения в «Облаке в штанах» и поэме «Флейта-позвоночник» (1915) поднималась тема трагической любви поэта, светлого и чистого человеческого чувства, поруганного в мире нравственной растленности, оскорбительно-обнаженной несправедливости. Однако художник еще не может опереться на знание конкретно-исторических сил, преобразующих мир. Поэтому тема любви, звучащая на пафосе романтического протеста, приобретает в поэзии Маяковского тех лет трагическую окраску. Любовная драма героя, переживающего разлуку с любимой, которая становится в мире собственников «вещью», обрамляется и в «Облаке в штанах», и во «Флейте-позвоночнике» картинами мрачного городского пейзажа (образ ночи, «черной как Азэф», города, где «всех пешеходов морда дождя обсосала», и др.). Для выражения трагедии любовного чувства Маяковский находит неслыханные в русской поэзии слова, космические образы.

В поэме «Облако в штанах» наиболее отчетливо выразились основные особенности, своеобразие творческого метода и стиля Владимира Маяковского. К этому времени происходят решительные изменения в эстетических взглядах поэта. Если ранее, утверждая активную функцию искусства, поэт видел источник действительности в революционности формы, то теперь он приходит к выводу, что ее источник — в идейности (статья «О разных Маяковских», «Облако в штанах»). Изменяется мотивировка поэтического новаторства. Новая форма, по мысли Маяковского, возникает в связи с новаторством социального содержания поэзии.

Неприятие современного буржуазно-собственнического порядка жизни и эмоционально-пафосное утверждение справедливого нравственного и эстетического идеала будущего определяют стилевую систему дореволюционной поэзии Маяковского. В стихах Маяковского нет полутеней и полутонов. Противопоставление высокого и низкого, прекрасного и безобразного, активного гуманизма и «старческой нежности» пассивного социального сострадания категорично и бескомпромиссно. Человек, создавший все ценности мира, прекрасен; «хозяева» жизни, которые превратили его в «вещь» и обрекли на муки и страдания, чудовищны в своей античеловечности. На таких контрастах строится образная и стилевая система Маяковского. Возвеличивая Человека, поэт прибегает к гиперболе, разоблачая «хозяев» — «повелителей всего», — доводит образ до сатирического гротеска. Рисуя мир «золотолицего микроба», он сатирически гиперболизирует пейзаж, портреты, «интерьер».

Идеалы поэта, во имя которых он отрицает старый мир, близки идеалам социализма, однако мечты его о будущем и человеке будущего носят еще в этот период утопический характер. Конкретно-исторические формы революционного действия, к которому звал Маяковский, представлялись ему менее ясными, чем силы, враждебные человеку и будущему. Поэтому в его поэзии возникали мотивы трагического одиночества, жертвенности. Но эти настроения не имели ничего общего с индивидуализмом буржуазной поэзии. Образ поэта-борца у Маяковского предстал как выразитель идей и настроений массы, перекликаясь с романтическими образами молодого Горького.

В целом творческий метод дооктябрьского Маяковского определялся чертами революционного романтизма. Как писал А. В. Луначарский, «революция часто представлялась ему как некоторое желанное, но расплывчатое огромное благо. Определить ее точнее он еще не мог, но он знал, что вообще это — гигантский процесс разрушения ненавистного настоящего и творческого рождения великолепного и желанного будущего»¹⁶⁷.

Социально активный пафос творчества Маяковского сразу привлек внимание Горького. Несмотря на то что стилевое новаторство Маяковского подчас не вызывало сочувствия Горького (рифмотворчество, гиперболизм поэтических образов), он активно поддержал общее направление творческих исканий поэта, отметив общественно активное звучание его поэзии. Вс. Рождественский в воспоминаниях о Горьком писал, что «тема протеста в творчестве Маяковского, его исключительный поэтический темперамент и боевая целеустремленность, постепенно берущая верх над личными мотивами, сразу же стали ясны Горькому по первым же стихам поэм «Флейта-позвоночник» и «Война и мир»¹⁶⁸. А осенью 1916 г. он записал слова Горького о Маяковском: «Алексей Максимович... считает его талантливейшим, крупнейшим поэтом... Говорит о размахе Маяковского, о том, что у него «свое лицо»; «...собственно говоря, никакого футуризма нет, а есть только Вл. Маяковский. Поэт. Большой поэт»¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Луначарский А. В. Маяковский — новатор: Статьи о литературе. М., 1957. С. 398.

¹⁶⁸ Рождественский Вс. Страницы жизни. М., 1974. С. 159.

¹⁶⁹ Там же. С. 160.

Поэма «Облако в штанах», ее социальный пафос выводили Маяковского из программных рамок футуризма. Не случайно к моменту ее написания Маяковский заявил в статье «Капля дегтя» («Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае») (1915) о крушении футуризма как поэтического течения.

Новаторские элементы поэтического метода Маяковского проявились и в произведениях, основным пафосом которых была критика, обличение мира буржуа, его законов, морали, собственнической психологии. Таковы были стихи Маяковского в «Новом Сатириконе». В поэтическом отделе журнала поэт сотрудничал с 1915 г. и опубликовал в нем серию стихотворных памфлетов, направленных не только против косности мещанского быта, но и против самих основ буржуазного строя. Работа в журнале имела большое значение для Маяковского: это был опыт реализации найденных поэтических приемов в открытой социально-политической сатире, работа, рассчитанная на широкую читательскую аудиторию, выход в поэзию массового общественного резонанса. С нее начинается публицистическая и сатирическая линия в творчестве Маяковского, завершившаяся в советскую эпоху работой в сатирических журналах, в газетной сатире, в «Окнах РОСТА».

Положение Маяковского в журнале было сложным, пафос его стихов резко отличался от либеральной сатиры «сатириконцев». Разница между позицией Маяковского и позицией журнала отчетливо выразилась прежде всего в отношении к войне. Первым из стихотворений Маяковского, опубликованных в журнале, был «Гимн судье» — выступление против буржуазной законности, буржуазного правопорядка, замаскированное формой экзотического гротеска («Но вот неизвестно зачем и откуда на Перу наперли судьи...»). Здесь же были напечатаны и военные стихи Маяковского — «Великолепные нелепости» (1915) и «Хвоя» (1916), в которых нашла развитие антимилитаристская тема стихотворения «Мама и убитый немцами вечер» (1914). Своеобразно воскрешая традиции сатиры Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, используя гиперболу, гротеск, фантастику, Маяковский срывал маску благополучия и благопристойности с современного буржуазного мира, вскрывал общественно-политическое содержание буржуазных правовых, нравственных, эстетических теорий.

В гротескно-фантастических образах антивоенных «сатириконских стихов» Маяковского были заложены основные мотивы его будущей поэмы «Война и мир». Он издевался над всяким приукрашиванием войны, над обывателем, который не хотел видеть, что война несет неисчислимые бедствия и страдания народу.

В «Новом Сатириконе» Маяковский напечатал цикл сатирических «гимнов» («Гимн ученому», «Гимн критику», «Гимн взятке» и др.). Это политические памфлеты, в которых ощутимы включенные, однако, в новую поэтическую систему традиции революционно-демократической сатиры и революционной сатиры эпохи первой российской революции. Но и в произведениях сатирически заостренных фантастическое приобретало у Маяковского особую, отличную от классической сатиры двойную функцию: фантастика служила средством заостренно-сатирического отрицания и в то же время воплощением мечты о будущем человека и человечества. В этом смысле «сатириконские стихи» поэта были близки романтико-сатирическим произведениям молодого Горького. Фантастические разоблачительные картины в «гимнах» Маяковского строились на «ходовых», разговорных выражениях, которые разворачивались в самостоятельную, реализованную в сюжетах и образах метафору¹⁷⁰, что сообщало сатирическому разоблачению предельную силу и наглядность.

В эти годы Маяковский создал и одно из самых значительных своих анти-

¹⁷⁰ См. указанные в библиографии работы В. О. Перцова, А. И. Метченко, И. С. Эвентова.

военных произведений — поэму «Война и мир» (1915—1916), которая по силе эмоционального отрицания превосходит все, что было написано об империалистической войне в русской и мировой литературе. Война изображена в поэме как всемирная трагедия, причина которой в существующем общественном строе.

В гиперболических образах поэт пишет об ужасе истребления человека человеком, о разрушении культурных и общечеловеческих понятий и ценностей.

Куда легендам о бойнях Цезарей
перед былью,
которая теперь была!

Как на детском лице зря
нежна ей
самая чудовищная гипербола.

Война в гротескно-фантастических образах поэмы предстает как безумный «танец смерти»:

...выбежала смерть
и затанцевала на падали,
балета скелетов безногая Тальони.

Этому кошмарному танцу разрушения Маяковский противопоставляет мечту о свободном обществе, о человеке, освобожденном от насилия собственничества. В строках, где говорится о времени, когда в мир придет новый человек нового общества, в призывах к борьбе за него, за мир в мире — основной пафос поэмы:

Люди! —
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейте в двери те.

И он,
свободный
ору о ком я,
человек —
придет он,
верьте мне,
верьте!

Гуманистическую революционную настроенность поэмы, зовущей человечество к миру, сразу чутко уловил Горький. Поэма была принята им к напечатанию в журнале революции. Однако поэма могла появиться в печати только после революции.

Любопытно отношение к поэме в среде футуристов. Они усмотрели в ней измену Маяковского творческим принципам футуризма.

Сличение этих двух оценок вскрывает различие не только настоящих, но и исходных идейно-эстетических позиций Маяковского и футуризма, закономерность тяготения Маяковского к Горькому. «Война и мир» свидетельствовала и о существенных сдвигах в мировоззрении поэта, о дальнейшем развитии в его творчестве жанра поэмы — основного жанра его дооктябрьского творчества. Маяковский отходит от монологической формы «Владимира Маяковского» и «Облака в штанах». «Война и мир» — поэма лиро-эпическая, в ней появляется эпический герой, выражающий настроения массы.

Поэма «Человек» (1916—1917) в еще большей мере связана с горьковскими идейно-этическими принципами. С особой силой разворачивается здесь критика капитализма, раскрывается трагедия человека в страшном мире буржуа, звучит революционный призыв к действию. В «Человеке» как бы завершаются темы «Облака в штанах», «Флейты-позвоночник», лирических стихов Маяковского. Поэт, говоря о необъятных творческих возможностях человека («Есть ли, чего б не мог Я?!»), который есть величайшее чудо на Земле, вновь решительно противопоставляет человеческое и собственническое, сталкивает Человека с большой буквы с окружающей действительностью. Тема Человека приобретает в поэме характер огромного социального и философского обобщения. Капитализм, собственность предстают угрозой Человеку, человеческому, жизни. В основе поэмы — четкое социальное осознание поэтом антигуманистического характера буржуазного миропорядка.

С первых дней Февральской революции Маяковский активно участвует в политической борьбе, выступает на митингах, собраниях, популяризируя по-

литические лозунги большевиков, разоблачает общественную тактику эсеров и меньшевиков как подголосков буржуазии. В период между Февралем и Октябрем он ясно и четко определяет свой путь — с революционным пролетариатом, с большевиками.

В апреле 1917 г. Маяковский пишет стихотворение «Революция. Поэтохроника» — первое произведение цикла стихов, позднее изданного под этим названием. Герой «Поэтохроники» — революционный рабочий народ. Поэт приветствует свержение самодержавия, требует немедленного прекращения войны, славит устремленность революции к социалистическим преобразованиям мира:

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».	днесь
Сегодня пересматривается миров основа.<...>	небывалой сбывается былью социалистов великая ересь!

В июле поэт пишет сатирическую «Сказку о красной шапочке» — памфлет против кадетов и кадетизма в политике с ироническим посвящением «Цвету интеллигенции». В августе он публикует стихотворение «К ответу!», в котором выступает против империалистической политики Временного правительства и лозунгов «оборонцев». Обращаясь с призывом к солдатам, всему народу, поэт спрашивает:

Когда же встанешь во весь свой рост,
ты,
отдающий жизнь свою им?
Когда же в лицо им бросишь вопрос:
за что воюем?

Накануне Октября Маяковский сочинил свое известное двустишие, которое, как свидетельствуют современники, скандировали революционные матросы, идя на штурм Зимнего:

Ешь ананасы, рыбчиков жуй,
День твой последний приходит, буржуй.

Октябрьскую революцию поэт воспринял как осуществление своих надежд и чаяний: Октябрь был для него «хлеба нужней, воды изжажданней».

Одним из первых Маяковский обратился к интеллигенции, мастерам культуры и искусства с призывом приветствовать народную власть и сотрудничать с нею. Утверждение новой жизни, ее социального и морального строя становится основным пафосом творчества Маяковского, поэзия его — неотъемлемой частью советской культуры.

С творчеством Маяковского, неповторимо оригинальным, новаторским, связано утверждение в советской поэзии метода социалистического реализма.

В истории русской поэзии Маяковский является крупнейшим мастером художественной стиховой культуры. Основа его новаторских поэтических поисков — установка на социальную значимость художественного творчества, что сразу же отграничивает его искания в области формы от формалистических «изысков» футуристов.

Революционно-романтическая поэзия Маяковского была обращена к массам, демократии. Этим объяснялась специфика его поэтического словаря. Введение в поэтический язык слов «улицы», резких и грубых, для Маяковского было средством социальной критики, дезстетизации буржуазного быта. С этой эстетической задачей связано и построение стиха на основе разговорного синтаксиса, рассчитанного прежде всего на произнесение вслух, исполненного ораторского пафоса.

Построение образов на резких контрастах неприемлемого и должного, низкого и возвышенно-идеального, столь свойственное поэзии романтической, нашло выражение в особенностях ритма Маяковского. Рифмующиеся слова обычно отражают это противопоставление. Рифма подчеркивает эмоционально-оценочное отношение поэта к явлениям действительности, усиливает динамику, напряжение борьбы противостоящих сил. Экспрессивная оценка явле-

ний и образов играет огромную роль в поэзии Маяковского. Композиция многих поэм и лирических стихотворений поэта определяется прежде всего движением чувств, мысли. Четкое эмоциональное отношение к явлению выражено в каждом поэтическом образе.

Весь окружающий поэта мир — в динамике, движении. «Вещи» его олицетворяются, начинают жить своей жизнью: и предметы городского быта, и улицы, и небо над ними, и голос поэта, его чувства и мысли. Под распоротым небосводом крадется «кривая площадь», кофейня «морду в кровь разбила», идет «криворотый мятеж» и т. д. Но подобные фантастические олицетворения Маяковского не имели ничего общего с иррационализмом фантастических образов футуристов. В них поэт стремился раскрыть реальные обстоятельства жизни и чувств человека, находящегося под их гнетом. Это было средство эмоционально усиленного отрицания и утверждения «нормы» человека и человеческого в будущем обществе.

Воплощение социалистического идеала происходило в дооктябрьском творчестве Маяковского в формах революционного романтизма. Основным фактором формирования нового искусства в творчестве Маяковского было его революционное мироощущение.

Художественные достижения Маяковского советской эпохи, когда он становится художником социалистического реализма, явились развитием того живого, революционно-новаторского, творчески оригинального, что было заложено в его ранней революционно-романтической поэзии.



Опыт идейно-эстетической борьбы в русской литературе начала века, осмысление процессов развития искусства в эпоху решающих сдвигов не только в русской, но и в мировой истории имеют актуальное значение в настоящий момент — время обостренной идеологической борьбы двух цивилизаций.

В ту эпоху в русском искусстве во многом определились основные тенденции и направления развития искусства и литературы всего XX столетия.

В России пролетариат начал осознавать себя — не только политически, но и эстетически — в творчестве М. Горького, А. Серафимовича, в социалистической рабочей поэзии, в искусстве формирующегося социалистического реализма. Учение В. И. Ленина о партийности литературы, сформулированная им теория отражения заложили основы теории метода социалистического реализма. Ленинская теория искусства дает возможность понять пути развития всего современного литературного процесса.

В России рубежа веков с классической определенностью сложились в борьбе с реализмом и основные черты модернистского искусства, получившие развитие в западных идейно-художественных течениях нашего столетия.

В начале века не только русская литература, но и русская эстетическая мысль приобретала мировое значение. Марксистская критика, опираясь на ленинское учение о литературе, сумела показать, что открытая связь художника с идеями передового класса, понимание им законов исторического развития современности обеспечивают подлинно художественные достижения.

Эстетические теории синтеза реализма и модернизма, реализма «безбрежного» по отношению к стилю и тому подобные, которые обосновываются в современной буржуазной и ревизионистской критике, уже выдвигались в борьбе с реализмом русскими символистами в начале века, неонатуралистами, неореалистами, выразившими определенные тенденции социальной мысли в предреволюционное десятилетие.

Опыт идейной борьбы в русской литературе и русской эстетической мысли в конце XIX — начале XX в. оберегает от восприятия «самоновейших» теорий искусства как действительно новаторских и раскрывает их подлинный общественный и идейный смысл.

СПИСОК
ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве: В 2 т. М., 1976.
- Ленин В. И. Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов? // Полн. собр. соч. Т. 1.
- Ленин В. И. Две тактики социал-демократии в демократической революции // Полн. собр. соч. Т. 11.
- Ленин В. И. Пролетариат борется, буржуазия крадется к власти // Полн. собр. соч. Т. 11.
- Ленин В. И. Социализм и крестьянство // Полн. собр. соч. Т. 11.
- Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч. Т. 12.
- Ленин В. И. Социализм и анархизм // Полн. собр. соч. Т. 12.
- Ленин В. И. Социализм и религия // Полн. собр. соч. Т. 12.
- Ленин В. И. Памяти графа Гейдена (Чему учат народ наши беспартийные «демократы»?) // Полн. собр. соч. Т. 16.
- Ленин В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции // Полн. собр. соч. Т. 17.
- Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм // Полн. собр. соч. Т. 18.
- Ленин В. И. О «Вехах» // Полн. собр. соч. Т. 19.
- Ленин В. И. Уроки революции // Полн. собр. соч. Т. 19.
- Ленин В. И. Л. Н. Толстой и современное рабочее движение // Полн. собр. соч. Т. 20.
- Ленин В. И. Толстой и пролетарская борьба // Полн. собр. соч. Т. 20.
- Ленин В. И. Л. Н. Толстой и его эпоха // Полн. собр. соч. Т. 20.
- Ленин В. И. Еще один поход за демократию // Полн. собр. соч. Т. 22.
- Ленин В. И. Из прошлого рабочей печати в России // Полн. собр. соч. Т. 25.
- Ленин В. И. О национальной гордости великороссов // Полн. собр. соч. Т. 26.
- Ленин В. И. Письма А. М. Горькому // Полн. собр. соч. Т. 47, 48, 49.
- Ленин В. И. и Горький А. М. Письма, воспоминания, документы: Сб. М., 1969.
- Часть общепролетарского дела: Литературная критика в дореволюционных большевистских изданиях / Сост. И. В. Кузнецов. М., 1981.

Общие работы по истории литературы
конца XIX—начала XX века, монографии, статьи

- Аверинцев С. С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 5—62.
- Андреев Ю. А. О писателе Алексее Ремизове // Ремизов А. М. Избранное. М., 1978. С. 3—35.
- Асеев Н. Велимир Хлебников // Асеев Н. Зачем и кому нужна поэзия. М., 1961.
- Асмус В. Философия и эстетика русского символизма // Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.
- Афанасьев В. Н. И. А. Бунин: Очерк творчества. М., 1966.
- Афанасьев В. Н. Александр Иванович Куприн. М., 1972.
- Афонин Л. А. Леонид Андреев. Орел, 1959.
- Бабичева Ю. В. Драматургия Л. Н. Андреева эпохи первой русской революции. Вологда, 1971.
- Баборенко А. К. И. А. Бунин: Материалы для биографии (с 1870 по 1917 год). М., 1983.
- Базанов В. Г. Поэзия Николая Клюева // Клюев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 5—85.
- Бахметьев В. М. Вячеслав Шишков: Жизнь и творчество. М., 1947.
- Беззубов В. Леонид Андреев и традиции русского реализма. Таллин, 1984.
- Бердников Г. А. П. Чехов: Идеи и творческие искания. Л., 1970.
- Берков П. Н. Александр Иванович Куприн. М.; Л., 1956.
- Бровман Г. А. В. В. Вересаев. М., 1959.
- Бугров Б. С. Русская драматургия конца XIX—начала XX века. М., 1979.
- Бурсов Б. И. Роман Горького «Мать» и вопросы социалистического реализма. М., 1955.
- Бялик Б. М. Горький — литературный критик. М., 1960.
- Бялик Б. А. Властители дум и чувств: В. И. Ленин и М. Горький. М., 1970.
- Бялик Б. А. Судьба Максима Горького. М., 1973.
- Бялик Б. А. М. Горький. М., 1977.
- Бялик Б. А. М. Горький-драматург. М., 1977.
- Бялый Г. А. В. Г. Короленко. М.; Л., 1949.
- Бялый Г. А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973.
- Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. М., 1982.
- Венгров Н. Путь Александра Блока. М., 1963.
- Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959.
- Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски) // Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
- Волков А. А. Горький и литературное движение конца XIX—начала XX века. М., 1958.

- Волков А. А. Проза Ивана Бунина. М., 1969.
- Волков А. А. А. С. Серафимович: Очерк жизни и творчества. М., 1969.
- Волков А. А. Путь художника. М. Горький до Октября. М., 1969.
- Волков А. А., Смирнова Л. А. История русской литературы XX века: Дооктябрьский период. М., 1977.
- Волков А. А. Творчество А. И. Куприна. М., 1981.
- Воровский В. В. Статьи о русской литературе. М., 1986.
- Гейдеко В. А. Чехов и Ив. Бунин. М., 1976.
- Горбанев Н. А. Плеханов в литературной борьбе начала XX века. Махачкала, 1972.
- Горелов А. Три судьбы. Л., 1978.
- М. Горький и его современники: Сб. статей / Под ред. К. Д. Муратовой. Л., 1968.
- Горьковские чтения. 1947—1948 / Под ред. А. М. Еголина, Б. В. Михайловского, С. М. Петрова. М.; Л., 1949.
- Горьковские чтения. 1949—1950 / Под ред. А. М. Еголина, Б. В. Михайловского, С. М. Петрова. М., 1951.
- Горьковские чтения. 1949—1952 / Ред. кол.: Б. В. Михайловский, С. М. Петров, М. И. Фетигов. М., 1954.
- Горьковские чтения. 1958—1959 / Ред. кол.: Б. В. Михайловский, Е. Б. Тагер. М., 1961.
- Горьковские чтения. 1964—1965. Горький и русская литература начала XX века / Отв. ред. Е. Б. Тагер. М., 1966.
- Горьковские чтения: К 100-летию со дня рождения писателя / Отв. ред. Б. А. Бялик. М., 1968.
- Гречнев В. Я. Русский рассказ конца XIX — начала XX века. Л., 1979.
- Груздев И. Горький и его время. 1868—1896. М., 1962.
- Дауэтите В. Юргис Балтрушайтис. Вильнюс, 1983.
- Дергачев И. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество. Свердловск, 1977.
- Десницкий В. А. А. М. Горький: Очерки жизни и творчества. М., 1959.
- Десницкий В. А. Статьи и исследования. Л., 1979.
- Диев В. А. Творчество К. А. Тренева. М., 1960.
- Дикман М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба // Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 5—74.
- Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985.
- Долгополов Л. К. Александр Блок: Личность и творчество. Л., 1980.
- Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа Андрея Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. Л., 1981. С. 526—623.
- Дыминац А. Л. Ранняя пролетарская поэзия // В великом походе. М., 1962.
- Дыминац А. Л. Поэзия Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1974. С. 5—54.
- Евстигнеева Л. А. Литературный путь Саши Черного // Черный С. Стихотворения. Л., 1960. С. 23—67.
- Еселев Н. Х. Вяч. Шишков. М., 1973.
- Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
- Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Зоркая Н. М. На рубеже столетий. М., 1976.
- Идеи социализма и литературный процесс на рубеже XIX—XX веков: Сб. статей. М., 1977.
- Иезуитова Л. А. Творчество Леонида Андреева (1892—1906). Л., 1976.
- Иофьев М. И. Профили искусства: Литература, театр, живопись, эстрада, кино. М., 1965.
- История русского искусства / Под ред. акад. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, А. А. Сидорова, О. А. Швидковского. М., 1968—1969. Т. 10. Кн. 1—2.
- История русской драматургии (вторая половина XIX — начало XX века до 1917 г.). Л., 1987.
- История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1954. Т. 10.
- История русской литературы: В 3 т. / Под ред. Д. Д. Благого. М., 1964. Т. 3.
- История русской литературы: В 4 т. Л., 1984. Т. 4.
- Каминский В. И. Пути развития реализма в русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1979.
- Касторский С. В. Повести М. Горького: Городок Окуров. Жизнь Матвея Кожемякина. Л., 1960.
- Келдыш В. Проблемы дооктябрьской пролетарской литературы. М., 1964.
- Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М., 1975.
- Коган П. Очерки по истории новейшей русской литературы. М.; Л., 1929. Т. 4.
- Крестинский Ю. А. А. Н. Толстой: Жизнь и творчество. М., 1960.
- Кувакин В. А. Религиозная философия в России. Начало XX века. М., 1980.
- Кулешов В. И. История русской критики. М., 1978.
- Кулешов В. И. История русской литературы XIX века (70—90-е годы). М., 1983.
- Кулешов Ф. И. Лекции по истории русской литературы конца XIX — начала XX века. Минск, 1976.
- Кулешов Ф. И. Лекции по истории русской литературы конца XIX — начала XX века. Минск, 1980. Ч. 2.

- Куприлов И. Т. Судьба поэта. Жизнь и поэзия М. Володина. Киев, 1978.
- Крутикова Н. Е. В начале века: Горький и символисты. Киев, 1978.
- Кучеровский Н. М. И. Бунин и его проза (1887—1917). Тула, 1980.
- Латишова Н. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. М., 1977.
- Ленинское наследие и литература XX века. М., 1969.
- Литературное наследство. М.; Л., 1937. Т. 27—28.
- Литературное наследство. М., 1973. Т. 84: Иван Бунин. Кн. 1—2.
- Литературное наследство. М., 1976. Т. 85: Валерий Брюсов.
- Литературное наследство. М., 1978. Т. 89: Александр Блок. Письма к жене.
- Литературное наследство. М., 1980—1982. Т. 92: Александр Блок. Кн. 1—3.
- Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975.
- Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века (1890—1904): Социал-демократические и общедемократические издания. М., 1981.
- Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века (1890—1904): Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М., 1982.
- Лукин Ю. Ленин и теория социалистического искусства. М., 1973.
- Макаров А. Н. Демьян Бедный. М., 1964.
- Максимов Д. Брюсов. Поэзия и поэзия. Л., 1969.
- Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981.
- Максимов Д. Русские поэты начала XX века. Л., 1986.
- Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., 1972.
- Машиби-Веров И. М. Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969.
- Машинский С. И. Сергей Городецкий // Городецкий С. Стихотворения и поэмы. Л., 1974. С. 5—52.
- Мейлах Б. Ленин и проблемы русской литературы. М., 1970.
- Метченко А. И. В. В. Маяковский: Очерк творчества. М., 1964.
- Михайлов О. Н. Путь Бунина-художника // Литературное наследство. М., 1973. Т. 84: Иван Бунин.
- Михайлов О. Н. И. А. Бунин. М., 1967.
- Михайлов О. А. И. Куприн. М., 1981.
- Михайлов О. Страницы русского реализма: Заметки о русской литературе XX века. М., 1982.
- Михайловский Б. В. Русская литература XX века. М., 1939.
- Михайловский Б. В., Тагер Е. Б. Творчество М. Горького. М., 1954.
- Михайловский Б. В. И. С. Шмелев // Шмелев И. Человек из ресторана. М., 1957. С. 3—14.
- Михайловский Б. В. Творчество М. Горького и мировая литература. М., 1965.
- Михайловский Б. В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969.
- Муратова К. Д. Максим Горький и Леонид Андреев // Литературное наследство. М., 1965. Т. 72: М. Горький и Леонид Андреев.
- Муратова К. Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.; Л., 1966.
- Мясников А. С. Андрей Белый и его роман «Петербург» // Белый А. Петербург. М., 1978. С. 3—16.
- Надлярных Н. С. Типологические особенности реализма: Годы первой русской революции. М., 1972.
- Назарова Л. Н. Тургенев и русская литература конца XIX — начала XX века. Л., 1979.
- Наровчатова С. С. Максимилиан Волошин // Волошин М. Стихотворения. Л., 1977. С. 5—40.
- Наумов Е. И. Сергей Есенин: Личность. Творчество. Эпоха. Л., 1969.
- Никитина Е. П. Русская поэзия на рубеже двух эпох. Саратов, 1970. Ч. 1.
- Нитов А. А. М. Горький и Ив. Бунин: История отношений. Проблемы творчества. Л., 1984.
- Новиков А. И. Нигилизм и нигилисты: Опыт критической характеристики. Л., 1972.
- Об Александре Блоке. Пг., 1921.
- Овчаренко А. И. О положительном герое в творчестве М. Горького. 1892—1907. М., 1956.
- Овчаренко А. И. Публицистика М. Горького. М., 1965.
- Овчаренко А. И. Горький и литературные искания XX столетия. М., 1971.
- Орлов Вл. Александр Блок: Очерк творчества. М., 1956.
- Орлов Вл. Марина Цветаева: Судьба. Характер. Поэзия // Цветаева М. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 5—54.
- Орлов Вл. Бальмонт: Жизнь и поэзия // Бальмонт К. Д. Стихотворения. Л., 1969. С. 5—74.
- Орлов Вл. Перепутья: Из истории русской поэзии начала XX века. М., 1976.
- Орлов Вл. Гамалюн: Жизнь Александра Блока. Л., 1980.
- Осьмаков Н. В. Русская пролетарская поэзия 1890—1917 гг. М., 1968.
- Перцов В. О. В. В. Маяковский: Жизнь и творчество (1893—1917). М., 1969.
- Перцов В. О. Велимир Хлебников // Перцов В. От свидетеля счастливого...: Статьи и воспоминания разных лет. М., 1977.
- Петров С. М. Возникновение и формирование социалистического реализма. М., 1970.
- Петров С. Социалистический реализм. М., 1984.
- Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь; Письма без адреса; К психологии рабочего движения // Соч. / Под общей ред. Д. Рязанова. М.; Л., 1927. Т. 24.

- Плуки П. И. С. Н. Сергеев-Ценский — писатель и человек. М., 1975.
- Поляк Л. М. Алексей Толстой — художник. Проза. М., 1964.
- Прокушев Ю. Сергей Есенин. Образ. Стихи. Эпоха. М., 1985.
- Развитие реализма в русской литературе: Своеобразие критического реализма конца XIX — начала XX века. Возникновение социалистического реализма / Под ред. К. Ломунова, П. Николаева и др. М., 1974. Т. 3.
- Революция 1905 года и русская литература / Под ред. В. А. Десницкого, К. Д. Муратовой. М.: Л., 1956.
- Революция 1905—1907 годов и литература / Отв. ред. Б. А. Бялик. М., 1978.
- Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972.
- Рождественский В. А. Игорь Северянин // Северянин И. Стихотворения. Л., 1975. С. 5—40.
- Русская литература XX века (1890—1910): В 3 т. / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914—1918.
- Русская литература конца XIX — начала XX века (90-е годы). М., 1968.
- Русская литература конца XIX — начала XX века (1901—1907). М., 1971.
- Русская литература конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1972.
- Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Сб. первый. Калуга, 1968.
- Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Сб. второй. Калуга, 1970.
- Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Сб. третий. Калуга, 1971.
- Русская литература XX века: Дооктябрьский период: Сб. четвертый. Калуга, 1973.
- Русская литература и журналистика начала XX века: Буржуазно-либеральные и модернистские издания: 1905—1917. М., 1984.
- Русская литература и журналистика начала XX века: 1905—1917: Большевицкие и общедемократические издания. М., 1984.
- Русская литературная критика конца XIX — начала XX века / Сост. А. Г. Соколов, М. В. Михайлова. М., 1982.
- Русская поэзия конца XIX — начала XX века / Под ред. А. Г. Соколова. М., 1979.
- Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). М., 1977.
- Кн. 3.
- Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов: Очерки. М., 1971.
- Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.
- Сахарова Е. М. Е. Н. Чириков (очерк жизни и творчества) // Чириков Е. Н. Повести и рассказы. М., 1961. С. 3—22.
- Семенов В. С. Алексей Чалыгин. М., 1974.
- Семеновский О. Марксистская критика о Горьком. Кишинев, 1969.
- Серафимович А. С. Исследования, воспоминания, письма, материалы. М.: Л., 1950.
- Смирнова Л. А. Проблемы реализма в русской прозе начала XX века. М., 1977.
- Соколова Н. Мир искусства. М.: Л., 1934.
- Соловьев Б. От истории к современности. М., 1973.
- Соловьев Б. Поэт и его подвиг: Творческий путь Александра Блока. М., 1973.
- Спирidonова (Евстигнеева) Л. А. Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977.
- Степанов Н. Велимир Хлебников // Хлебников В. Стихотворения и поэмы. Л., 1960. С. 5—68.
- Степанов Н. Л. Василий Каменский // Каменский В. Стихотворения и поэмы. М.: Л., 1956. С. 5—48.
- Степанов Н. Л. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975.
- Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970.
- Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1976.
- Судьбы русского реализма начала XX века / Под ред. К. Д. Муратовой. Л., 1972.
- Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1977.
- Твардовский А. О Бунине // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1965. Т. 1. С. 7—49.
- Тимофеев Л. И. Александр Блок. М., 1965.
- Тимофеев Л. И. О поэтике Маяковского // Тимофеев Л. И. Советская литература: Метод. Стиль. Поэтика. М., 1964.
- Файнберг Р. К. А. Тренев: Очерки творчества. М.: Л., 1962.
- Федоров А. Поэтическое творчество И. Анненского // Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1959. С. 5—60.
- Федоров А. А. Ал. Блок-драматург. Л., 1980.
- Федоров А. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984.
- Хайлов А. И. Михаил Пришвин: Творческий путь. М.: Л., 1960.
- Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
- Хмельницкая Т. Ю. Поэзия Андрея Белого // Белый А. Стихотворения и поэмы. М.: Л., 1966. С. 5—66.
- Храпченко М. Б. Лев Толстой как художник. М., 1963.
- Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1977.
- Чарный М. Путь Алексея Толстого. М., 1981.
- Черемин Г. С. Путь Маяковского к Октябрю. М., 1975.
- Чехов и его время. М., 1977.

Чуваков В. О творчестве Леонида Андреева // *Андреев Л. Повести и рассказы*: В 2 т. М., 1971. Т. 1. С. 3—44.

Шербина В. Р. В. И. Ленин и художественная литература. М., 1974.

Шербина В. Р. А. Н. Толстой: Творческий путь. М., 1956.

Эвентов И. Демьян Бедный: Жизнь. Поэзия. Судьба. М.; Л., 1983.

Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова: Опыт анализа // *Эйхенбаум Б. О поэзии*. Л., 1969.

Юдина И. М. Н. Г. Гарин-Михайловский: Жизнь и общественно-литературная деятельность. Л., 1969.

Юзовский Ю. Максим Горький и его драматургия. М., 1959.

Юшин П. Ф. Сергей Есенин. М., 1969.

Из мемуарной литературы

Андреев В. Детство. М., 1963.

Белоусов И. А. Литературная среда: Воспоминания: 1880—1928. М., 1929.

Белый А. На рубеже двух столетий. М.; Л., 1930.

Белый А. Начало века. М.; Л., 1933.

Белый А. Между двух революций. Л., 1934.

Бенуа А. Воспоминания. М., 1980. Т. 1—2.

А. Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1—2.

Брюсов В. Дневники (1891—1910). М., 1927.

Брюсов В. Из моей жизни. М., 1927.

Вересаев В. В. Воспоминания: М., 1946. Или в кн.: *Вересаев В. В. Собр. соч.*: В 5 т. М., 1961. Т. 5.

Виленин В. Воспоминания с комментариями. М., 1982.

Воспоминания об А. Н. Толстом. М., 1973.

Головин А. Встречи и впечатления. М., 1960.

Горький М. В. И. Ленин; А. А. Блок; Время Короленко; В. Г. Короленко; О Гарине-Михайловском; Лев Толстой; О Стасове; Сергей Есенин; Леонид Андреев; А. П. Чехов // *Поли. собр. соч.*: Худож. произвед.: В 25 т. М., 1968—1976. Т. 6, 11, 16, 17, 20. Или: *Горький М. Собр. соч.*: В 30 т. М., 1949—1955.

М. Горький в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1981. Т. 1—2.

Елпатьевский С. Я. «Близкие тени». Воспоминания. Пб., 1909—1916. Ч. 1—2.

Елпатьевский С. Я. Воспоминания за пятьдесят лет. Уфа, 1984.

Зелинский К. Л. На рубеже двух веков. М., 1959.

Златовратский Н. Н. Воспоминания. М., 1956.

Каменский В. Путь энтузиаста: Автобиографическая книга. Пермь, 1968.

Куприна К. А. Куприн — мой отец. М., 1971.

Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. М., 1966.

Любимов Л. На чужбине. М., 1963.

Лидин В. Г. Люди и встречи. Страницы полдня. М., 1980.

Мейснер Дм. Миражи и действительность: Записки эмигранта. М., 1966.

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М., 1936.

Нестеров М. В. Давние дни: Встречи и воспоминания. М., 1959.

Перцов П. П. Литературные воспоминания, 1890—1902. М.; Л., 1933.

Поссе В. А. Мой жизненный путь. М.; Л., 1929.

Плэт (Пестовский В. А.) Встречи. М., 1929.

Рождественский В. А. Страницы жизни: Из литературных воспоминаний. М.; Л., 1962.

Сергей Дягилев и русское искусство. М., 1982. Т. 1, 2.

Серебров А. Время и люди: Воспоминания. М., 1960.

Скиталец (Петров С. Г.). Река забвения (Писатели старой Москвы. Литературная «Среда»)

// *Скиталец. Повести и рассказы. Воспоминания*. М., 1960.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1933.

Стравинский И. Хроника моей жизни. М., 1963.

Телишов Н. Д. Записки писателя. М., 1980.

Федин К. Горький среди нас. М., 1977.

Цветаева А. И. Воспоминания. М., 1974.

А. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

Чуковский К. Современники. М., 1962.

Шагинян М. С. Человек и время. История человеческого становления. М., 1980.

Эренбург И. Люди, годы, жизнь // *Собр. соч.*: В 9 т. М., 1966. Т. 8. Кн. 1—2.

- Аверченко Аркадий Тимофеевич 278
 Веселые устрицы (сб.) 278
 Круги по воде (сб.) 278
 Сорные травы (сб.) 278
 Адан Вилле де Лиль 176
 Айзман Давид Яковлевич 10, 42, 43, 44, 46, 197, 199
 Гнев 45
 Кровавый разлив 44
 Любовь (Белый роман. Черный роман) 199
 Терновый куст 45
 Акоюн Аюп 19, 20
 Аксаков Сергей Тимофеевич 33, 236, 259
 Амфитеатров Александр Валентинович 46
 Анаксагор 140
 Андерсен Ханс Христиан 253
 Андреев Леонид Николаевич (псевд. — Джеймс Линч. Л.-в. Л. Н.) 10, 13, 15, 29, 31, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 127, 197, 205—222, 238, 251, 277
 Анатэма 215, 217
 Ангелочек 209
 Баргамот и Гараська 208
 Большой шлем 209
 Губернатор 214
 Дневник Сатаны 221
 Дни нашей жизни 219
 Екатерина Ивановна 219
 Елеазар 214
 Жизнь Василия Фивейского 39, 211, 212, 217
 Жизнь Человека 13, 15, 16, 213, 215, 217, 219
 Из жизни штабс-капитана Каблукова 208
 Иуда Искариот 218
 К звездам 44, 46, 213
 Король, закон и свобода 220
 Красный смех 212, 213
 Мысль 210, 220
 Набат 210
 Океан 217
 Петька на даче 208
 Письма о театре 219
 Профессор Сторицини 219
 Пусть не молчат поэты 221
 Рассказ о семи повешенных 214
 Рассказ о Сергее Петровиче 208, 209
 Реквием 221
 Савва 215
 Сашка Жегулев 220
 Собачий вальс 221
 Так было 214
 Тьма 217, 219, 221
 Царь-голод 213, 219, 221
 Черные маски 215, 216
 Андреева Мария Федоровна 29, 123, 255
 Анненский Иннокентий Федорович 135—137, 139, 176, 306
 Бессонные ночи 136
 В марте 136
 «Два паруса лодки одной...» 136
 Кипарисовый ларец (сб.) 135
 Книги отражений (сб.) 137
 Кулачишка 136
 Лаодамия 136, 176
 Меланиппа-философ 136
 О современном лиризме 137
 Старые эстонки 137
 Тихие песни (сб.) 135
 Фамира-кифаред 136
 Царь Иксион 136
 Я люблю 137
 Антокольский Павел Григорьевич 167
 Апухтин Алексей Николаевич 178
 Архипов Абрам Ефимович 17, 50, 52
 Арцыбашев Михаил Петрович 10, 31, 46, 197, 199, 200, 238, 251
 Записки писателя 10, 200
 Миллионы 199
 Санин 199
 Арцыбушев Юрий Константинович 47
 Асеев Николай Николаевич 310, 317
 Зор (сб.) 317
 Леторей (сб.) 317
 Ночная флейта (сб.) 317
 Оксана (сб.) 317
 Четвертая книга стихов (сб.) 317
 Ауэзов Мухтар Омарханович 19, 21
 Ахматова (Горенко) Анна Андреевна 135, 136, 294, 297, 300, 303, 304—308, 322, 323
 Белая стая (сб.) 306, 308
 «В последний раз мы встретились тогда...» 307
 Вечер (сб.) 297, 306, 307
 «Мне голос был...» 304
 Молитва 304
 Песня последней встречи 322
 «Приду туда, и отлетит томлень...» 304
 Смятение 306
 «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» 304
 Четки (сб.) 306, 308
 Ахундов Мирза Фатали 20
 Ашешев Николай Петрович 207
 Бабушкин Иван Васильевич 123
 Багаев Михаил Александрович 123
 Байрон Джон Гордон 160
 Бакст Лев Самойлович 18, 133, 297
 Пути классицизма в искусстве 18
 Балтрушайтис Юргис Казимирович 132, 134, 159—160
 Горная тропа (сб.) 159
 Земные ступени (сб.) 159
 Лилия и серп (сб.) 160
 Раздумья 160
 Бальмонт Константин Дмитриевич 132, 134, 135, 136, 137—141, 143, 165, 185, 226, 279, 285, 324
 Будем как солнце (сб.) 138, 140
 В безбрежности 138
 Вечер 139
 Влага 139
 Горящие здания (сб.) 138, 140
 Жар-птица (сб.) 141
 Злые чары (сб.) 141
 Как я пишу стихи 138
 Камыши 139
 Литургия красоты (сб.) 141
 Лунный луч 139
 «Мы брошены в сказочный мир...» 135
 Под северным небом (сб.) 138
 Тишина (сб.) 138
 Только любовь (сб.) 138
 Фейные сказки (сб.) 141
 «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...» 140
 «Я не знаю мудрости, годной для других...» 139
 «Я ненавижу человечество...» 139
 Барсов Еллидифор Васильевич 227
 Баратынский Евгений Абрамович 157, 159, 307
 Батюшков Константин Николаевич 157, 226
 Бедный Демьян (Придворов Ефим Алексеевич) 11, 12, 21, 238, 240, 241, 262, 264—270, 277, 278
 Басни (сб.) 266
 Барыня окопная 268
 Баталысты 267
 Брак богов 268
 В защиту басни 267
 Вяленая вобла 266
 Голь 266
 Да будет! 265
 Диво 266
 Ерши и вьюны 266
 Их лозунг 266
 Кашевары 266

- Лев, лиса и олень 268
 Лена 266
 Либердан 268
 Мой стих 268
 О Демьяне Белюм, мужике вредном 265
 О каресе-идеалисте и пескоре-социалисте 266
 Плакальщица 268
 Под Новый год 265
 «Полна страданий наших чаша...» 265
 Приказано, да правды не сказано 268
 Про землю, про волю, про рабочую долю 269
 «Пылая ревностью...» 265
 Рыболовы 266
 Сонет 265
 «С тревогой жуткою...» 265
 Шарик 266
 Юбиляр 266
- Бекетова Мария Андреевна 195
 Белозеров Александр Андреевич 80, 81, 82
 Песни борьбы и свободы (сб.) 80
 Рассвет 80
 Стихотворения (сб.) 82
- Белоусов Иван Алексеевич 28, 226
- Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 6, 7, 14, 15, 130, 143, 149, 152, 153, 154, 155–159, 166, 167, 172, 180, 187, 226, 279, 324
 Арабески (сб. ст.) 150, 158
 Восток и Запад 157
 Кризис сознания и Генрик Ибсен 152
 Лирика и эксперимент 157
 Луг зеленый (сб. ст.) 158
 Магия слов 157
 Между двух революций 159
 На рубеже двух столетий 159
 Начало века. Воспоминания 159
 О теургии 152
 Опыт характеристики русского четырехстопного ямба 152
 Отчаяние 156
 Пепел (сб.) 156, 158
 Петербург 157, 158
 Пир 157
 Письмо 152
 Похороны 157
 Серебряный голубь 157
 Символизм (сб. ст.) 158
 Симфонии 150, 155
 Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре 157
 Укор 157
 Урна (сб.) 157
 Эмблематика смысла 158
- Бенуа Александр Николаевич 16, 18, 133, 134, 160, 281, 297
- История русской живописи 134
- Беранже Пьер Жан 67, 78
 Бергсон Анри 7, 64, 128, 220
 Бердяев Николай Александрович 109, 113, 115, 119, 202, 251
 Революция и культура 202
 Субъективизм и индивидуализм в общественной философии 113, 115
- Библин Иван Яковлевич 16, 49, 160, 301
- Блок Александр Александрович 4, 6, 7, 41, 42, 135, 137, 138, 141, 149, 150, 154, 155, 157, 160, 165, 172, 178–196, 224, 226, 238, 287, 293, 294, 300, 301, 303, 306, 315, 319, 323, 330, 332
 Ante Lucem 178
 Балаганчик 181, 182, 188, 189
 Барка жизни встала 182
 Без божества, без вдохновения 196
 «Брожу в стенах монастыря...» 181
 «В огне и холоде тревог...» 194
 Возмездие (поэма) 192–193
 Вольные мысли (сб.) 183, 186
 «Все на земле умрет...» 190
 «Все это было, было, было...» 190
 «Вхожу я в темные храмы...» 181
 Двенадцать 195, 196
 Ее песни 186
 Земля в снегу (сб.) 184
 «И нам недолго любоваться...» 195
 Интеллигенция и революция 195
 Король на площади 188
 Коршун 194
 Крушение гуманизма 195
 Лирические драмы 178, 188
 «Миры летят...» 190
 Митинг 182
 «Не доверяй своих дорог...» 180
 Незнакомка 154, 184, 188
 Нечаянная радость (сб.) 183, 184, 188
 На поле Куликовом 191
 «О, весна без конца и без краю...» 184
 О лирике 187
 О реалистах 187
 Осенняя воля 183, 184, 185
 О смерти 186
 О современном состоянии русского символизма 184, 295
 «О, я хочу безумно жить...» 194
 Песня судьбы 189
 Пляски смерти 190
 Последний день 181
- Пузыри земли 183
 Распутья 181
 Родина (цикл) 191
 «Рожденные в года глухие...» 192
 Роза и Крест 193, 194
 Русь 185
 Скифы 195, 196
 Снежная маска (сб.) 183, 184, 185
 Соловиный сад 190
 Стихи о Прекрасной Даме (сб.) 155, 178, 181, 183, 184
 Страшный мир 184, 189, 190
 Сытые 182
 Три вопроса 183, 188
 «Тропами тайными, ночными...» 194
 «Ты в поля отошла без возврата...» 183
 Фабрика 181
 «Черный ворон в сумраке снежном...» 186
 Шли на приступ 182
 «Я отрок, зажигаю свечи...» 181
 Ямбы 190
- Боборыкин Петр Дмитриевич 33, 34
 Василий Теркин 35
 Европейский роман XIX столетия 34
 Дельцы 35
 Китай-город 35
 Перевал 35
 Тяга 35
- Бобров Сергей Павлович 310, 317
- Богданов Александр Алексеевич 82, 244, 264
 Бодлер Шарль 140
 Бокль Генри Томас 161
 Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович 17
 Брейгель Питер 275
 Бродский Исаак Израилевич 49
- Брюсов Валерий Яковлевич 14, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 139, 141, 143, 153, 157, 159, 161–178, 181, 184, 224, 225, 238, 241, 275, 279, 294, 298, 299, 300, 301, 303, 308, 309, 319, 321, 332
 Алтарь Победы 174
 Ахиллес у алтаря 172
 Бальдеру Локи 172
 Близким 171
 Все напевы (сб.) 167, 172
 В такие дни (сб.) 177
 Грядущие гуны 171, 174
 Далекие близкие (сб. ст.) 177
 Дали (сб.) 177
 Дедал и Икар 172
 Диктатор 176
 Довольным 170, 181
 Дон Жуан 171
 Замкнутые 170
 Земля 170, 174, 176

- Земная ось (сб.) 174, 175
 Зеркало теней (сб.) 172
 Искания новой сцены 14
 «Как царство белого снега...» 164
 Каменщик 168
 К близкой 172
 Книжал 169
 Ключи тайн 131, 166
 Конь блед 169, 181
 К согражданам 170
 К Тихому океану 170
 Левизна Пушкина в рифмах 178
 Ленин 178
 Летопись исторических судеб армянского народа от VI века до р. х. по наше время 174
 Лик Медузы 171
 Любовь 172
 Мальчик 169
 Меа (Спецн! – сб.) 177
 Медяк 172
 Медный всадник 172
 Me eum esse (Это – я. – сб.) 131, 164
 Минг (сб.) 177
 Мир семи поколений 176
 Над картой Европы 178
 Наука о стихе 177
 Наш демон 173
 Ночи и дни (сб.) 174
 О искусстве 165
 Огненный Ангел 174, 175
 Одиссей 172
 Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям 177
 Основы стиховедения 177
 Париж 168
 Пирозит 176
 После смерти В. И. Ленина 178
 Последняя война 174
 Последние мечты 177
 Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней 174
 Поэту 173
 Пророк 178
 Протесилай умерший 176
 Пушкин-мастер 178
 Пытка 171
 Рея Сильвия 174
 Русские символисты (сб.) 131, 163
 Семь цветов радуги (сб.) 172, 173
 Слава толпе 169
 Stephanos (Венок – сб.) 167, 169
 Стихотворная техника Пушкина 172
 Tertia Vigilia (Третья стража – сб.) 131, 166, 167
 Творчество 163, 166
 Товарищам интеллигентам 177
 Тридцатый месяц 174
 Urbi et orbi (Граду и миру – сб.) 167
 Фонарики 299
 Хвала человеку 168
 «Четкие линии гор...» 164
 Chefs d'oeuvre (Шедевры – сб.) 131, 164
 Юному поэту 165
 Юпитер поверженный 174
 «Я действительности нашей не вижу...» 164
 Я 167
 «Я – междумирок...» 177
 Булгаков Сергей Николаевич 109
 Бунин Иван Алексеевич 6, 10, 23, 28, 29, 40, 205, 222–237, 240, 271
 Антоновские яблоки 229
 Братья 231
 Веселый двор 231
 Вести с родины 228
 В Париже 235
 Генрих 235
 Господин из Сан-Франциско 232
 Грамматика любви 231, 233
 Деревня 229, 231
 Деревенский инший 222
 Джордано Бруно 225
 Жизнь Арсеньева 234, 236
 Захар Воробьев 231
 Иоани Рыдалец 231
 Кастрюк 228
 Легкое дыхание 233
 Листопад 224
 Маленькая беседа 224
 Митина любовь 235
 На даче 29
 На краю света 228
 Над могилой Надсона 222
 Недостатки современной поэзии 224
 Неизвестный друг 233
 Новая дорога 228
 Новые стихотворения (сб.) 225
 Освобождение Толстого 233
 Осенью 231
 Отрава 225
 Роза Иерихона 234
 Сатана богу 225
 Святогор 225
 Скоморохи 225
 Сны Чанга 231
 Солнечный удар 234
 Сосны 228
 Суходол 229, 230, 231
 Сын 233
 Танька 228
 Тарантелла 29
 Темные аллеи (сб.) 234, 235, 236
 Тень птицы (сб.) 234
 Три рубля 235
 Холодная осень 235
 Чаша жизни (сб.) 231, 233
 Чистый понедельник 235
 Цикалы 226
 Эпитафия 229
 Бунин Юрий Алексеевич 28
 Бурлюк Давид Давидович 19, 310, 311, 312, 313, 327, 328
 Бурлюк Николай Давидович 294, 310, 311
 Вагнер Рихард 130
 Валери Поль 304
 Васнецов Апполлинарий Михайлович 29
 Васнецов Виктор Михайлович 28, 40, 300
 Веерт Георг 78
 Вербицкая Анастасия Алексеевна 201
 Ключи счастья 201
 Вересаев (Смидович) Викентий Викентьевич 23, 28, 29, 31, 40, 52–65, 74, 197, 207, 214, 239, 240, 271
 Без дороги 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60
 Воспоминания 65
 В степи 58
 В сухом тумане 58
 В тупике 54, 64
 Гоголь в жизни 65
 Два конца 59
 Древнереческие поэты (сб.) 64
 Живая жизнь 60, 62, 63, 64
 Загадка 53, 54, 57
 Записи для себя 60, 62
 Записки врача 57, 58
 Из гомеровских гимнов (сб.) 64
 К жизни 54, 57, 60, 61
 К спеху 58
 Лизар 58, 59
 На войне. Записки 59, 60
 На высоте 59
 На повороте 54, 55
 На эстраде 57
 Невыдуманные рассказы о прошлом 55
 Паутина 59
 Поветрие 54, 55, 57
 Порыв 54, 59
 Проездом
 Пушкин в жизни 65
 Рассказы о войне 59
 Сестры 65
 Спутники Пушкина 65
 Товарищи 54
 Верлен Поль 135, 136, 164, 188
 Романсы без слов 164
 Верхарн Эмиль 165, 168
 Винниченко Владимир Кириллович 10, 31, 200
 Заветы отцов 200
 На весах жизни 200
 Витте Сергей Юльевич 47
 Волохова Наталья Николаевна 185
 Волошин (Кириенко-Волошин) Максимилан Александрович 191, 311, 318–321

- Дом поэта 320
 Иверии (сб.) 318
 Лики творчества (сб.) 318
 Коктебель 319
 Кровавая неделя в Петербурге 320
 Она 319
 Стенькин суд 320
 Стихотворения (сб.) 320
 Волынский Аким (Флексер Аким Львович) 128, 131
 Борьба за идеализм 131
 Вольнов Иван (Владимиров Иван Егорович) 11, 205, 240, 255
 Возвращение 205
 Отрочество 205
 Повесть о днях моей жизни 205
 Юность 205
 Воровский Вацлав Вацлавович (псевд. — Ю. Адамович, П. Орловский) 11, 42, 68, 69, 70, 97, 120, 125, 199, 218, 229, 230
 И. А. Бунин 229, 230
 О «буржуазности» модернистов 199
 Раскол в темном царстве 42
 Ворошилов Клемент Ефремович 124
 Врубель Михаил Александрович 17, 40, 161
 Гаврилов Федор Тимофеевич 77, 80, 81
 Гамсун (Педерсен) Кнут 13, 160
 Драма жизни 13
 Гарин-Михайловский Николай Георгиевич 28, 29, 32, 33, 259
 Гимназисты 33
 Детство Темы 32, 33
 Дикий человек 32
 Инженеры 33
 Матренины деньги 32
 Несколько лет в деревне 32
 Новые звуки 33
 Студенты 33
 Художник 33
 Гаршин Всеволод Михайлович 53, 68, 208
 Гастев Алексей Капитонович 262, 263
 Мысль 263
 Гауптман Герхарт 188
 Гафури Мажит (Габдул Мажит) 20
 Гейне Генрих 67, 78, 235, 321
 Гельдерлин Фридрих 321
 Герцен Александр Иванович 11, 49, 202, 259, 260, 266
 Гершензон Михаил Осипович 202
 Герье Владимир Иванович 166
 Гете Иоганн Вольфганг 321
 Гиппиус (Галахов) Василий Васильевич 294
 Гиппиус Зинаида Николаевна 7, 126, 132, 133, 134, 145, 146, 149, 166, 167, 188, 200, 238, 292
 Глазунов Александр Константинович 40
 Гмырев Алексей Михайлович 80, 81
 Мои песни 81
 Гоголь Николай Васильевич 52, 65, 137, 144, 145, 146, 158, 275, 281, 334
 Гойя Франциско Хосе 212
 Головин Александр Яковлевич 18
 Голоушев Сергей Сергеевич (псевд. — Сергей Глаголь) 28
 Голсуорси Джон 36
 Гольцев Виктор Александрович 207
 Гомер 62, 63
 Илиада 65, 321
 Одиссея 65
 Гончарова Наталья Сергеевна 19
 Городецкий Сергей Митрофанович 240, 285, 287, 292, 294, 295, 297, 300–301, 303, 306
 Адам 295
 Дикая воля (сб.) 300
 Ива (сб.) 285, 300
 Некоторые течения в современной русской поэзии 295
 Перун (сб.) 300
 Русь. Песни и думы (сб.) 285, 300
 Цветущий посох (сб.) 300
 Ярь (сб.) 300
 Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) 4–6, 8, 9, 10, 11–14, 17, 20, 21, 24, 26–29, 31, 32, 35, 36, 39, 40–45, 47–50, 54, 55, 57–60, 62, 65, 69–72, 74, 76, 79, 82, 84, 86, 88, 89, 90, 91–127, 133, 137, 144, 166, 174, 177, 187, 189, 194, 199, 201–204, 207, 208, 210, 211, 213, 214, 217–221, 224, 226, 229, 235–240, 242–260, 262, 263, 264, 266, 271, 272, 274, 277, 279, 282–284, 289, 333, 334, 335, 338
 Беседы о ремесле 96, 97, 102, 119
 «Биография» 95
 Болесь 110
 Большая любовь 247, 249
 Бывшие люди 99
 В Америке 48, 118
 В людях 242, 249, 254, 255, 256, 258, 259
 В степи 95
 Варвары 103, 108, 113, 117
 Васса Железнова 242, 245, 247
 Возвращение норманов из Англии 95
 Воззвание к французским рабочим 118
 Враги 45, 89, 112, 117, 119, 120, 124, 125
 Встреча 100
 Вывод 98
 Герой 123, 254
 Горемыка Павел 31, 95, 104
 Город Желтого Дьявола 118
 Городек Окуров 247–249
 Господину Анатолию Франсу 118
 Гривенник 95
 Грустная история 100
 Дачники 100, 102, 103, 108, 113–116
 Два босяка 95
 Двенадцать шесть и одна 96
 Дед Архип и Ленка 96
 Дело Николая Шмита 118
 Дело с застежками 95
 Дети солнца 13, 108, 113, 116, 213
 Детство 242, 249, 254, 255, 256, 258
 Еше о «карамазовщине» 201, 253
 Еше о черте 100
 Женщина с голубыми глазами 95
 Жизнь Клима Самгина 101, 119
 Жизнь Матвея Кожемякина 247–249
 Жизнь ненужного человека 105, 242, 249
 Жрец морали 118
 Заметки о мешанстве 48, 49, 248
 Записки доктора Ряхина 247
 Зыковы 242, 249
 И еще о черте 48, 49
 Изложение фактов и дум... 95
 Исповедь 11, 127, 203, 242, 244, 245
 Кани и Артем 96
 Кирилка 98
 Колокол 100
 Коновалов 95
 Легкий человек 254
 Ледоход 254
 Лето 11, 203, 242, 244, 245, 274
 Макар Чудра 93
 Мать 10, 11, 86, 112, 117, 119, 122, 123, 125, 127, 187, 203, 244, 245, 252, 255, 274
 М. Врубель и «Принцесса Греза» Ростана 101
 Мешане 43, 102, 106, 108, 109, 113, 144
 Mob 118
 Мои интервью 48, 118
 Мои университеты 254, 259, 260
 Мудрая редька 93, 100
 На дне 96, 102, 108–110, 112, 113

- Наваждение 100
 Неприятность 100
 Об искусстве 250
 Один из королей республи-
 ки 118
 Однажды осенью 95
 О мальчике и девочке, ко-
 торые не замерзли 95
 О пьесах 111
 О Сером 47, 49
 О современности 251
 О том, как я учился писать
 96, 98
 О цинизме 248
 О черте 100
 Павел Власов 123
 Песня о Буревестнике 48,
 79, 99
 Песня о Соколе 48, 79
 По Руси 242, 250, 253, 254,
 256
 Поль Верлен и декаденты
 101
 Последние 242, 245–246
 Поэт 100
 Пропагандист 127
 Проходимец 110
 Ради них 100
 Разговор по душе 48, 93, 100
 Разрушение личности 74,
 199, 214, 245, 248, 251, 277
 Рассказ о герое 119
 Рассказ о чике, который
 лгал, и о дятле – любителе
 истины 95
 Рождение человека 253, 254
 Русские сказки 118, 242,
 250–251
 Русский царь 118
 С Всероссийской выставки
 118
 Сказание о графе Этельвуде
 95
 Сказки об Италии 242, 250–
 254, 256
 Скуки ради 99
 Слепота любви 95
 Сомов и другие 119
 Среди интеллигенции 259
 Старик 242, 249
 Старуха Изергиль 94
 Старый год 100
 Супруги Орловы 59, 95, 96
 Счастье 254
 Сын 123
 Трое 102, 104–105, 246
 Фарфоровая свинья 100
 Фома Гордеев 100, 102, 104,
 106, 117
 Хозяева жизни 119
 Хозяин 257
 Царство скуки 118
 Часы 100
 Часы отдыха учителя Кор-
 жика 100
 Челкаш 99
 Человек 79, 112, 116, 211
 Читатель 110
 Шабры 98
- Горянский (Иванов) Валентин
 Иванович 277
 Гославский Евгений Петрович
 28
 Гофман Эрнст Теодор Амадей
 275
 Грабарь Игорь Эммануило-
 вич 17, 49
 Гржебин Зиновий Исаевич 47
 Григорьев Аполлон Александр-
 ович 185
 Грузинский Алексей Евгень-
 вич 29
 Гумилев Николай Степанович
 226, 240, 281, 294, 295, 297,
 300, 301–303
 Война 302
 Дон Жуан 301
 Жемчуга (сб.) 301
 Заблудившийся трамвай 302
 Записки кавалериста 302
 Капитаны 301
 Колчан (сб.) 297
 Огненный столп (сб.) 302
 Озеро Чад 301
 Наследие символизма и
 акмеизм 294
 Письма о русской поэзии
 (сб. ст.) 303
 Путь конквистадоров (сб.)
 301
 Романтические цветы (сб.)
 301
 Современность 301
 Гуро Елена (Элеонора Генри-
 ховна фон Нотенберг) 310,
 318
 Небесные верблюджата (сб.)
 318
 Осенний сон 318
 Шарманка (сб.) 318
 Гусев-Оренбургский Сергей
 Иванович 6, 24, 30, 38–40,
 47
 В глухом узле 39
 Грани 39
 Миф о Мидасе 47
 Последний час 30
 Самоходка 30
 Сказки земли 39
 Страна отцов 39
 Страна детей 39
 Страница 30
- Д'Аннуцио Габриэле 15
 Сны 15
 Данте Алигьери 149
 Дарвин Чарлз Роберт 35, 161
 Державин Гаврила Романович
 157, 321
 Диккенс Чарлз 20
 Добролюбов Александр Ми-
 хайлович 145–146
 Добролюбов Николай Алек-
 сандрович 120, 134
 Добужинский Мстислав Вале-
 рианович 16, 18, 49
 Дороватовский Сергей Павло-
 вич 103
- Достоевский Федор Михайло-
 вич 14, 26, 62, 63, 64, 67,
 106, 109, 111, 112, 137, 143,
 144, 146, 148, 158, 182, 192,
 197, 201, 208, 218, 246, 248,
 249, 275, 276, 290, 313
 Бедные люди 248
 Бесы 14
 Братья Карамазовы 14, 248,
 276
 Идиот 248
 Николай Ставрогин 14
 Преступление и наказание
 106, 143, 182
 Дрожжин Спиридон Дмитрие-
 вич 284
 Воля 284
 Песни старого пахаря (сб.)
 284
 Поэзия труда и горя (сб.) 284
 Дубасов Федор Васильевич 47
 Дюрер Альбрехт 216
 Дягилев Сергей Павлович 18,
 133
 Сложные вопросы 133
- Елдошвили (Зоситашвили)
 Иродон Исакиснич 20
 Евреннов Николай Николае-
 вич 16
 Еврипид 130
 Елпатьевский Сергей Яковле-
 вич 28, 29, 35
 Очерки Сибири (сб.) 35
 Есенин Сергей Александрович
 240, 284, 286, 287, 288,
 281–293
 Ключи Марии 288
 «Наша вера не погасла...»
 293
 «Не бродить, не мять в куст-
 ах багряных...» 291
 Песнь о Евпатии Коловрате
 291, 293
 Песня о собаке 289
 Подражание песне 291
 Радунца (сб.) 284, 292
 Русь 291
 «Хороша была Танюша...»
 291
 «Я странник убогий...» 293
- Жуковский Василий Андре-
 вич 178, 321
- Заломов Петр Андреевич
 123
 Зенкевич Михаил Александро-
 вич 295, 297
 Махайродусы 297
 Темное родство 297
 Человек 297
- Ибсен Генрик 13
 Росмельсхольм 13
 Иванов Вячеслав Иванович 6,
 15, 16, 130, 149, 152, 153, 154,
 172, 279, 294
 Заветы символизма 294

- Иванов Георгий Владимирович 14, 240, 294, 296, 308
Вереск (сб.) 17, 49, 50, 296
Отплытие на о. Цитеру (сб.) 296
- Иванов Сергей Васильевич 17
Ивнев Рюрик (псевд. Ковалева Михаила Александровича) 308
- Изгоев (Ланде) Александр Соломонович 202
- Иорданский Николай Николаевич 123
- Исаакян Аветик 20
Исаковский Михаил Васильевич 267
- Каллаш Владимир Владимирович 207
- Калиев Иван Платонович 214
- Кальдерон де ла Барка Пабло 16, 139
Поклонение кресту 16
- Каменский Василий Васильевич 310, 311, 313, 316–317, 327
Емельян Пугачев 317
Иван Болотников 317
Сарынь на кичку! 316
Сердце народное – Стенька Разин 316
Стенька Разин 316
- Кандицкий Василий Васильевич 311
- Кант Иммануил 7, 128, 129, 131, 166
- Карниан А. (Калинин М.) 239, 262, 263, 271
Возрождение реализма 271
- Карлейль Ричард 119
- Касаткин Иван Михайлович 50, 52, 240, 273, 274
Веселый батя 274
В узде 274
Лесная быль (сб.) 273, 274
С доукой 240, 274
Село Микульское 240, 273
- Касаткин Николай Алексеевич 17
- Качалов Василий Иванович 14, 29
- Качели Лео (Шангеля Леон Михайлович) 20
- Кизеветтер Александр Александрович 29
- Клычков (Лешенков) Сергей Антонович 240, 284, 287–289, 292
«Встал в овраге леший старый...» 287
Песни (сб.) 287
Потаенный сад (сб.) 287
- Клюев Николай Алексеевич 240, 284, 285–287, 288, 289, 292, 294
Братские песни (сб.) 286
Галка-староверка 287
«Где вы, порывы кипучие...» 286
- Мирские думы (сб.) 286
Народное горе 286
«Обозвал тишину глухоманью...» 286
«Пашни буры, меж зелены...» 286
«Пушистые теплые тучи...» 286
«Сосен перезвон...» 285
- Ключевский Василий Осипович 166
- Книппер Ольга Леонардовна 29
- Князев Василий Васильевич 277
Двуногие без перьев (сб.) 277
- Коган Петр Семенович 200, 207
- Колас Якуб (Мицкевич Константин Михайлович) 19, 20
- Кольцов Алексей Васильевич 222, 284, 288
- Комиссаржевская Вера Федоровна 15, 16, 41, 113
- Коневской (Ореус) Иван Иванович 137
Живопись Беклина 137
Мистическое чувство в русской поэзии 137
- Коненков Сергей Тимофеевич 300
- Кончаловский Петр Петрович 18, 311
- Коровин Константин Алексеевич 17
- Коровин Сергей Алексеевич 17, 50
- Короленко Владимир Галактионович 4, 5, 6, 24, 25, 26, 29, 34, 37, 39, 46, 50, 82, 84, 93, 98, 134, 203, 212, 254, 259, 284
История моего современника 37, 260
Море 25
Не страшное 37
Река играет 98, 254
Сказание о Флоре 25
- Корш Федор Евгеньевич 166
- Котомка Л. (Зеленский Владимир Иосифович) 263
Поэт 263
- Кош Аркадий (Аарон) Яковлевич (псевд. – Бронин А., Данин, Д-н) 78, 79, 80, 82
Интернационал 79, 80, 82
Песни пролетариев 80
Расправа 80
- Коцюбинский Михаил Михайлович 19, 20
- Красин Леон Борисович 279
- Кржижановский Глеб Максимиланович 78, 79, 124, 279
Беснуйтесь, тираны! 79
Варшавянка 79
- Крученых Алексей Алексеевич 16, 310, 312, 313, 315–316, 328
Возрощем (сб.) 316
- Победа над солнцем 16
Утиное гнездышко... дурных слов (сб.) 316
- Крылов Иван Андреевич 265, 266
- Крэг Генри Эдуард Гораон 13, 14
- Кузьмин Михаил Алексеевич 281, 296, 297, 298–299, 300, 301, 306
Александрийские песни (сб.) 298, 299
Вожатый (сб.) 299
«Где слог найду, чтоб описать прогулку...» 299
Глиняные голубки (сб.) 298
Куранты любви (сб.) 301
Нездешние вечера (сб.) 299
О прекрасной ясности 298
Осенние озера (сб.) 298
Разговор 298
Сети (сб.) 298
Форель разбивает лед (сб.) 299
Фудзий в блюдечке 298
- Кузнецов Павел Варфоломеевич 161
- Кузьмина-Караваева Елизавета Юрьевна 294
- Купала Янка (Луцевич Иван Доминикович) 20
- Куприн Александр Иванович 6, 23, 29, 37, 38, 65–76, 98, 197, 199, 207, 241, 271, 277
Allez! 69
Безумие 67
Белый пудель 69
Блаженный 67
Болото 79
В цирке 69
Вечерний гость 70
Впотьмах 67
Гамбринус 74
Гранатовый браслет 73, 75, 76
Детский сад 69
Жанета 76
Изумруд 75
Каприз дивы 67
Картина 67
Легенда 74
Лидочка 69
Листригоны 75
Локон 69
Луиний ночью 67
Миниатюры (сб.) 67
Молох 67, 68, 71, 72, 73
Морская болезнь 74, 199
Нищие 72
Ночная смена 69
Обида 74
Олеся 69
Памяти Чехова 70
Посиднок 70, 71–74
Просительница 67
Путешественники 75
Святая ложь 75
Судамифь 73, 74
Счастливая карта 67

- Счастье 74
Чудесный доктор 69
Штабс-капитан Рыбников 74
Юнкера 76
Яма 75
- Курочкин Василий Степанович 78
Кустодиев Борис Михайлович 18, 49, 300
- Лавров Петр Лаврович 168
Новая тюрьма 168
Ладыжников Иван Павлович 123, 255
Лансере Евгений Евгеньевич 8, 47, 49, 160
Ларионов Михаил Федорович 19, 312
Левитан Исаак Ильич 17, 29
Левитов Александр Иванович 29, 84, 97, 204
Ленин Владимир Ильич 4, 5, 7, 8, 9, 11, 19, 23, 24, 25, 31, 41, 47, 48, 49, 56, 58, 77, 81, 91, 110, 117, 122, 123, 124, 128, 171, 178, 200, 202, 203, 238, 242, 244, 250, 251, 253, 255, 265, 266, 268, 285, 338
Лентулов Аристарх Васильевич 18, 312
Леонов Максим Леонович (псевд. — Максим Горемыка) 284
Леонтьев Константин Николаевич 158, 201
Лермонтов Михаил Юрьевич 52, 78, 163, 178, 192, 265
Лесков Николай Семенович 96, 275
Лившиц Бенедикт Константинович 313, 324, 327
Логинов Иван Степанович 264
Лозинский Михаил Леонидович 294
Лонгфелло Генри Уодсуорт 224
Лопатин Лев Михайлович 166
Лохвицкая Мирра (Мария Александровна) 135
Луначарский Анатолий Васильевич 15, 91, 207, 213, 218, 244, 333
Об искусстве и революции 15
Львов-Рогачевский Василий Львович 288
Лядов Анатолий Константинович 185
- Майков Аполлон Николаевич 163
Маковский Владимир Егорович 17
Маковский Сергей Константинович 294
Малевич Казимир Северинович 16, 312, 329
Малларме Стефан 163
- Мальвин Филипп Андреевич 40
Мальтус Томас Роберт 119
Мамедкулизаде Джалил (псевд. — Молла Насреддин) 20
Мамни-Сибиряк Дмитрий Наркисович 35
Горное гнездо 35
Золото 35
Приваловские миллионы 35
Хлеб 35
Мандельштам Осип Эмильевич 294, 303—304
Дворцовая площадь 304
Домби и сын 303
Европа 303
Заблудился в небе 304
Зверинец 304
Камень (сб. 1913 и 1916 гг.) 303
«Нет, никогда ничей я не был современник...» 304
Silentium 303
Стансы 304
«Только детские книги читать...» 303
«Я не слышал рассказов Оссиана...» 303
Манн Томас 129
Маринетти Филиппо Томмазо 312
Манифест футуризма 312
Технический манифест футуристической литературы 312
Маркс Карл 33, 34, 91, 161, 207
Маслов Петр Павлович 53
Матюшин Михаил Васильевич 16
Мачет Григорий Александрович 79
«Замучен тяжелой неволей...» 79
Машков Илья Иванович 18, 312
Маяковский Владимир Владимирович 12, 16, 17, 135, 167, 238, 241, 270, 277, 278, 310, 311, 312, 313, 315, 317, 324—339
А все-таки 329
Адище города 328
Без белых флагов 328
В авто 327
Вам! 330
Вам, которые в тылу 330
Великолепные нелепости 333
Владимир Маяковский 16, 329, 330, 335
Война и мир 331, 334, 335
Война объявлена 330
Гимн взятке 334
Гимн критике 334
Гимн судье 333
Гимн ученому 334
Два Чехова 326
Еще я 328
Из улицы в улицу 327, 328
- Капля дегтя 333
К ответу! 335
Мама и убитый немцами вечер 331, 333
Нате! 329, 330
Ночь 327
Не бабочки, а Александр Македонский 330
О разных Маяковских 332, 333
Облако в штанах 330, 333, 334, 335
Революция. Постохроника 335
Сказка о красной шапочке 335
Утро 327
Флейта-позвоночник 333, 335
Хвоя 333
Человек 332, 335
Я 329
Я и Наполеон 330
Я сам 330
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич 14, 15, 16
Менделеева Любовь Дмитриевна 180, 185
Меньшиков Михаил Осипович 97
Мережковский Дмитрий Сергеевич 14, 88, 106, 109, 119, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 141, 145, 146—149, 153, 163, 165, 166, 167, 168, 175, 180, 187, 188, 197, 200, 285, 292
Л. Толстой и Ф. Достоевский. Жизнь, творчество и религия 148
О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы 130, 146
Символы (сб.) 146
Христос и Антихрист (трилогия) 147—148
Чехов и Горький 109
Метерлинк Морис 13, 15, 160
Пелеас и Мелисанда 15
Сестра Беатриса 15
Смерть Тентажиля 15
Минский (Виленкин) Николай Максимович 128, 130, 131, 132, 163
При свете совести 128
Мирлобов Виктор Сергеевич 29
Михайловский Николай Константинович 53, 55, 57, 97, 207
Моисеенко Петр Анисимович 82
Молешотт Якоб 161
Муйжель Виктор Васильевич 29, 199, 267
Бабыя жизнь 29
Год 29
Грех 199
Мужичья смерть 29
Мур Томас 47

- Муромцева-Бунина Вера Николаевна 235
 Мусоргский Модест Петрович 275
- Навроцкий Александр Александрович 52
 Утес Стеньки Разина 52
 Надсон Семен Яковлевич 67, 78, 163, 222, 279
 Найденов (Алексеев) Сергей Александрович 29, 38, 42, 43, 106, 107
 Блудный сын 107
 Дети Ванюшина 42, 106
 Дневник тети Ани 43
 Стены 42
 Нарбут Владимир Иванович 294
 Неведомский (Миклашевский) Михаил Петрович 53, 211, 212, 251
 Неверов (Скобелев) Александр Сергеевич 241
 Среди ополченцев 241
 Некрасов Николай Алексеевич 67, 78, 79, 192, 202, 224, 265, 266, 269, 279, 284, 288, 306, 321, 334
 Немирович-Данченко Василий Иванович 207
 Немирович-Данченко Владимир Иванович 13, 14, 109, 215, 216, 220
 Нестеров Михаил Васильевич 236
 Нечаев Егор Ефимович 77, 78, 80, 82, 284
 Певец 78
 Правда 78
 Никитин Иван Саввич 78, 279, 284
 Ницше Фридрих 7, 62, 63, 64, 97, 102, 119, 128, 130, 131, 135, 140, 147, 149, 155, 197, 209
 Рождение трагедии из духа музыки 63, 130
 Ноздрин Авенир Евстигнеевич 81
 Забастовка 81
 Звон кандалный 81
 Накануне 81
 На митинге 81
- Огарев Николай Платонович 78
 Олимпов (Фофанов) Константин Константинович 308
 Ольминский Михаил Степанович 265
 Орешин Петр Васильевич 284, 288
 Зарва (сб.) 288
 Островский Александр Николаевич 27, 42, 43
- Павлов Дмитрий Александрович 123
- Пальмин Люддор Иванович 79
 Дубинушка 79
 Палини Джованни 160
 Пастернак Борис Леонидович 135, 310, 317–318, 321
 Близище в тучах (сб.) 318
 Поверх барьеров (сб.) 318
 Паустовский Константин Георгиевич 75, 236
 Перов Василий Григорьевич 50, 101
 Перцов Петр Петрович 170
 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич 19
 Писарев Дмитрий Иванович 52, 57
 Платон 7, 119
 Плеханов Георгий Валентинович 23, 24, 34, 77, 126, 130
 Два слова читателям-работникам 77
 К психологин рабочего движения 126
 По Эдгар Аллан 140, 176
 Подъячев Семен Павлович 11, 203–205, 240
 Забытые 204
 За грибками, за ягодками 204
 Карьера Захара Федорыча Дрыкалина 204
 Моя жизнь 205
 Мытарства 204
 По этапу 204
 Полежаев Александр Иванович 163
 Полонский Яков Петрович 163, 173, 178, 225
 Поляков Сергей Александрович 132
 Поморский (Линковский) Александр Николаевич 263, 264
 Правда 263
 Пролетарию-поэту 264
 Помяловский Николай Герасимович 29, 84, 96, 208
 Поссе Владимир Александрович 207
 Потопенко Игнатий Николаевич (псевд. – Неизвестный, Фингал) 33, 34
 На действительной службе 34
 Не герой 34
 Потемкин Петр Петрович 277
 Потье Эжен 78, 79
 Привалов Иван Ефимович 80
 Песни прядильщика (сб.) 80
 Пришвин Михаил Михайлович 12, 239, 240, 241, 271, 272, 273
 В краю непуганных птиц (сб.) 273
 За волшебным колобком (сб.) 273
 Потерянное имя 241
 Протопопов Алексей Дмитриевич 221
 Пушкин Александр Сергеевич 65, 78, 146, 157, 158, 172, 178, 192, 225, 265, 306, 312, 315
 Пшибышевский Станислав 15, 39, 176
 Вечная сказка 15
 Пятницкий Константин Петрович 41, 113, 215, 255, 271
- Радилов Павел Александрович 294
 Радин Леонид Петрович 78, 79, 81
 Объективизм в искусстве и критике 81
 «Смело, товарищи, в ногу...» 79
 «Снова я слышу родную «Лучину»...» 78
 Райнис (Плиекшанс) Янис 19, 20, 21
 Рахманинов Сергей Васильевич 40
 Рембо Артюр 163
 Ремизов Алексей Михайлович 185, 200, 238, 274, 285, 292, 299
 Бова Королевич 277
 В плену 274
 В розовом блеске 277
 Крепость 275
 Крестовые сестры 276
 Мартын Задека. Сонник 276
 Огонь вещей. Сны и предсказания. Гоголь. Пушкин. Лермонтов. Тургенев. Достоевский 275, 277
 Подстриженными глазами 277
 Посолонь 276
 Пруд 200, 275, 276
 Святой вечер 275
 Тристан и Исоolda 277
 Ренан Жозеф Эрнест 119
 Репин Илья Ефимович 50, 85, 101
 Рерих Николай Константинович 16, 301
 Решетников Федор Михайлович 84, 97, 259
 Где лучше? 97
 Риккерт Генрих 158
 Римский-Корсаков Николай Андреевич 28, 300
 Розанов Василий Васильевич 6, 106, 128, 132, 188, 201, 202
 Апокалипсис нашего времени 202
 Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария 6, 106
 Ропшин В. (Савинков Борис Викторович) 10
 Ростан Эдмон 321
 Рылеev Кодратий Федорович 78
 Савин Михаил Ксенофонович 77, 78

- Садовников Дмитрий Николаевич 316
«Из-за острова на стрежень...» 316
- Садовский Борис Александрович (псевд. — Садовской) 281, 296, 297
Позднее утро (сб.) 297
Полдень (сб.) 296
- Садофьев Илья Иванович 262
- Сакулин Павел Никитич 207
- Салтыков Михаил Евграфович (Шедрин Н.) 27, 28, 48, 58, 93, 97, 100, 118, 145, 192, 202, 207, 208, 247, 250, 251, 260, 266, 334
Добродетели и пороки 48, 100
Мелочи жизни 58
- Свирский Алексей Иванович 35
В стенах тюрьмы 35
Ростовские трушобы 35
- Северини Игорь (Лотарев Игорь Васильевич) 308—310
Ананасы в шампанском (сб.) 308
Весенний день 310
Весенняя яблоня 310
Victoria Regia (сб.) 308
«В шумном платье муаровом...» 308
Громокипящий кубок (сб.) 308
Златолира (сб.) 308, 309
Колокола собора чувств (сб.) 310
Менестрель 310
Наболевшее 310
Падухая стремнина (сб.) 310
Самогити 309
Соловей 310
Эгополонез 309
Это все для ребенка 310
Юг на севере 309
- Сейфуллин Сакен (Садвокас) 19
- Семеновский Дмитрий Николаевич 202
Сент-Бев Шарль Огюстен 34
- Серафимович (Попов) Александр Серафимович 6, 11, 12, 21, 27, 29, 30, 37, 40, 60, 82—91, 203, 204, 207, 238, 239, 241, 271, 338
Бомбы 86
Бриллианты 87
Встреча 91
В тундре 30, 84
Город в степи 84, 86, 88, 90, 91
Дочь 87
Железный поток 84, 86, 90, 91
Зарева 86
Качающийся фонарь 88
Любовь 87
Машинист 30
Мертвые на улицах 86
- Мышиное царство 87, 90
На заводе 82
На льдине 30, 82, 84
На плотках 30, 84
На побывке 91
На Пресне 85, 86
На реке 88
Наваждение 87
Ночной дождь 87
Пески 87
Под землей 82
Похоронный марш 85, 86
Сверху 91
Семшкура 30, 82
Сераше сосет 91
Среди ночи 85, 86
Стрелочник 82
Термометр 91
У обрыва 87
Утро 87
- Сергеев-Ценский Сергей Николаевич 12, 238, 239, 240, 271, 272—273
Бабаев 272
Движения 273
Думы и грезы 272
Лесная топь 273, 274
Маска 272
Медвежонок 273
Молчалынки 273
Наклонная Елена 273
Печаль полей 273
Преображение 273
Пристав Дерябин 273
Сад 272
Умру я скоро 272
- Серебрякова Зинаида Евгеньевна 19
- Серов Валентин Александрович 17, 49, 50
- Сеченов Иван Михайлович 35
- Скиталец (Петров Степан Гаврилович) 29, 40, 41, 98, 241
Гуслер 40
Дом Черновых 41
Кандалы 41
Колокол 40
Композитор 40
К родным берегам 241
Кузнец 40
Лес разгорался 41
Несчастье 40
«Нет, я не с вами...» 40
Огарки 41
Октава 40
Полевой суд 41
Сквозь строй 40, 41
Ульянов-Ленин 41
Этаны 41
- Скрябин Александр Николаевич 40
- Слепцов Василий Алексеевич 101, 204
- Случевский Константин Константинович 135, 225
- Собинов Леонид Витальевич 40
- Соловьев Владимир Сергеевич 128, 150—152, 153, 154, 156, 163, 180, 319
«Милый друг, иль ты не видишь...» 151
Общий смысл искусства 152
Три разговора 152
Три свидания 150
- Соловьев Сергей Михайлович 149
- Сологуб Федор (Тетерников Федор Кузьмич) 14, 15, 31, 134, 135, 141—145, 197, 200, 221, 238, 241, 251, 279, 285, 308
«В поле не видно ни зги...» 142
Голубое небо 145
Дар мудрых пчел 176
Мелкий бес 143
«Мы плененные звери...» 142
Навыч чары 145
Одна любовь 145
Пламенный круг (сб.) 143
Победа смерти 15
Творимая легенда 145
Тяжелые сны 143
Чародейная чаша 145
Чертовы качели 142
- Сомов Константин Андреевич 18, 49, 133, 160, 281, 296, 299
- Софокл 130
- Спандарян Сурен Спандарович 21
- Спиноза Бенедикт 166
- Станиславский (Алексеев) Константин Сергеевич 13, 14, 15, 16, 43, 106, 108, 188, 215, 216
- Стасов Владимир Васильевич 28
- Столица Любовь Никитична 285
- Стравинский Игорь Федорович 185
- Стриндберг Август Юхан 160
- Струве Петр Бернгардович 53, 109, 117, 119, 202, 251
- Судейкин Сергей Юрьевич 18, 296, 299
- Сургучев Илья Дмитриевич 14
- Суриков Василий Иванович 50, 78, 284
- Сухова-Кобылин Александр Васильевич 247
- Сытин Иван Дмитриевич 289
- Таиров (Корнблит) Александр Яковлевич 16
- Тан Н. А. (Богораз Владимир Германович) 35, 37, 79
Дни свободы 37
Чукотские рассказы 35
- Тарасов Евгений Михайлович 80, 81, 82
Дерзости слава 80
«Замкнувшимся в башню с окнами цветными...» 81
Стихи. 1903—1905 (сб.) 80

- Татлин Владимир Евграфович 19
- Телешов Николай Дмитриевич 28, 37, 40
Начало конца 37
- Тескова Анна 322
- Тимирязев Клемент Аркадьевич 35
- Тимковский Николай Иванович 28
- Толстой Алексей Константинович 52, 67, 78, 163
- Толстой Алексей Николаевич 12, 239, 271, 272, 277, 279—284
Дым 283
Егор Абовов 282
За синими реками (сб.) 279
Заволжье (Под старыми липами) 281, 283
Касатка 282
Лирика (сб.) 279
Любовь 283
Месть 282
Нечистая сила 282
Обыкновенный человек 282, 283
Овражки 181
Под водой 283
Приключения Растегина (За стилем) 281
Соревнователь 279
Сорочьи сказки (сб.) 279
Хождение по мукам 282
Хромой барин 281, 282
Чудаки 281
Яшмовая тетрадь 279
- Толстой Лев Николаевич 4, 5, 6, 9, 11, 14, 24, 25, 26, 33, 35, 36, 38, 39, 50, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 69, 72, 73, 75, 76, 84, 87, 94, 106, 109, 111, 112, 137, 146, 148, 149, 169, 197, 199, 203, 208, 213, 224, 225, 227, 233, 236, 245, 248, 249, 251, 259, 285, 313
Воскресение 25, 36
Живой труп 36
Не могут молчать 25
Рабство нашего времени 25
Смерть Ивана Ильича 25
Что такое искусство? 36
- Тренев Константин Андреевич 12, 271
- Трепов Дмитрий Федорович 47
- Туган-Барановский Михаил Иванович 53
- Туманян Ованес Тодевосович 20
- Тургенев Иван Сергеевич 26, 44, 57, 69, 85, 227
- Тэн Ипполит Адольф 34
- Тэффи (Лохвицкая-Бучинская Надежда Александровна) 48, 278
И стало так (сб.) 278
Наши за границей 278
Неживой зверь 278
- Юмористические рассказы (сб.) 278
- Тютчев Федор Иванович 157, 159, 173, 192, 225, 306
- Уайльд Оскар 160, 309
- Украинка Леся (Косач Лариса Петровна) 19, 20
- Ульянов Александр Ильич 82
- Ульянова Мария Александровна 56
- Ульянова Мария Ильинична 91
- Упит Андрей Мартынович 19, 21
- Успенский Глеб Иванович 24, 27, 28, 29, 30, 32, 38, 50, 53, 67, 82, 84, 85, 96, 101, 204, 208
Власть земли 30
- Успенский Николай Васильевич 29
- Фальк Роберт Рафаилович 18, 312
- Федосеев Николай Евграфович 31
- Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич 135, 136, 163, 173, 181
Вечерние огни (сб.) 180, 225
- Фигнер Вера Николаевна 79
- Филонов Павел Николаевич 19
- Философов Дмитрий Владимирович 18, 119, 126, 187, 188
- Фихте Иоганн Готтлиб 166
- Фофанов Константин Михайлович 311
- Франк Семен Людвигович 117, 202
- Франко Иван Яковлевич 19, 20, 79
- Хлебников Велимир (Хлебников Виктор Владимирович) 241, 294, 310, 311, 312, 313—315, 317, 327, 328
Внучка Малуши 314
Война в мышеловке 314
Восстание 315
Девий бог 328
Дети выдры 314
Журавль 313
Заклятие смехом 314
И и Э 328
Ладомир 314, 315
Лесная дева 313
Маркиза Дэссес 314
Невольничий берег 314
Ночь в окопе 314
Охотник Уса-Гали 314
Шаман и Венера 313
Юноша Я-Мир 315
Я и Россия 315
- Цветаева Марина Ивановна 235, 318, 321—323
Вечерний альбом (сб.) 321
- Волшебный фонарь (сб.) 321
- Гнев Афродиты 323
- Из двух книг (сб.) 321
- Разлука (сб.) 323
- Ремесло (сб.) 323
- Поэт и время 323
- Стихи к сыну 322
- «Я тебя отвоюю у всех земель...» 323
- Церетели Акакий Ростомович 20
- Цулукидзе Александр Григорьевич 21
- Чалыгин Алексей Павлович 240, 255, 271, 274
Белый скит 274
Нелюдимые 274
Разин Степан 274
- Червеньский Болеслав 79
- Черный Саша (Гликберг Александр Михайлович) 277—278
- Авгиевы конюшни 277
- Гармония 277
- Ламентации 277
- Сатиры (сб.) 277
- Сатиры и лирика (сб.) 278
- Чепуха 277
- Чернышевский Николай Гаврилович 11, 120, 134, 246, 266
- Чехов Антон Павлович 4, 5, 14, 17, 21, 24, 26, 27, 28, 36, 37, 39, 42, 50, 57, 59, 65, 68, 69, 70, 72, 94, 99, 107, 108, 203, 224, 227, 234
Вишневый сад 36, 37
В овраге 27
В родном углу 27
Дама с собачкой 26, 27
Дуэль 27
Невеста 27, 36, 37
Скучная история 27
Три сестры 108
Человек в футляре 27
- Чехонин Сергей Васильевич 49
- Чириков Евгений Николаевич 10, 23, 28, 29, 31, 42, 43, 44, 48, 197, 210, 267
Возвращение 32
Дом Кочергиных 43
Жизнь Тарханова 32
Иван Мироныч 43
Изгнание 32
Инвалиды 31
Красные огни 31, 44
Легенда старого замка 31, 44
Лесные тайны 32
Мужики 43
Орел и курица 48
Рождение новой партии 48
Семья 32
Таннино счастье 31
Фауст 31
Чужестранцы 31
Юность 32
- Чуковский Корней Иванович 47, 65
- Чулков (Кремнев) Георгий Иванович 150

Шагал Марк 19	77, 78, 80, 81, 82, 262, 284	Эллис (Кобылинский Лев Львович) 149, 154
Шалыпин Федор Иванович 29, 40, 255, 284	Думы пахаря (сб.) 77	Эзоп 268
Шаумян Степан Георгиевич 21	«Мы кузнецы...» 81, 262	Энгельс Фридрих 91, 125
Шелгунов Василий Андреевич 123, 124	«Пробуждайся, народ...» 78	Эренбург Илья Григорьевич 139
Шекспир Уильям 13, 194	Смелые песни (сб.) 82	Эртель Александр Иванович 35
Гамлет 13	Шлегель Фридрих 304	Бабий бунт 35
Шершеневич Вадим Габриэлевич 311	Шмелев Иван Сергеевич 37, 40, 240, 267, 271	Гарденны, их дворня, приверженцы и враги 35
Шестов (Шварцман) Лев Исаакович 201	Вахмистр 37, 38	Карьера Струкова 35
Достоевский и Ницше. Философия трагедии 201	Гражданин Уклейкин 37, 38	
Ширванзаде (Мовсисян) Александр Миннасович 20	Иван Кузьмич 38	
Ширяевец (Абрамов) Александр Васильевич 240, 284, 288, 292	История любовная 38	
Ванька-Ключник 288	К солнцу 37	
Метелица 288	Лето господне 38	
Шнитцлер Артур 16	На скалах Валаама (сб.) 37	Юшкевич Семен Соломонович 10, 28, 29, 38, 42, 43, 44, 45, 98, 197, 271
Шарф Коломбины 16	Няня из Москвы 38	Король 45
Шишков Вячеслав Яковлевич 241, 271	По спешному делу 38	Распад 44
Шкулев Филипп Степанович	Пути небесные 38	
	Распад 38	
	Человек из ресторана 38, 240	
	Шольц А. К. 112	Яковлев Василий Яковлевич 123
	Шопенгауэр Артур 64, 128, 131, 155, 166	Яковлева Марфа Трофимовна 123
	Штейнер Рудольф 155, 275	Якубович-Мельшин Петр Филиппович 265
	Штирнер Макс (наст. имя — Каспар Шмидт) 119	

Хрестоматия

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	4
Литература рубежа веков и эпоха первой российской революции	
Литература критического реализма	23
Творчество В. В. Вересаева	31
Творчество А. И. Kupрина	65
Социалистическая литература и литература социалистического реализма	77
Рабочая революционная поэзия	77
Творчество А. С. Серафимовича	82
Формирование метода социалистического реализма в творчестве М. Горького 1892—1907 гг.	91
Декадентские течения. Символизм. Младосимволизм	128
Творчество В. Я. Брюсова	161
Творчество А. А. Блока	178
Литература предоктябрьского десятилетия	
Идейно-художественные течения 1908—1910 гг.	198
Судьба реализма в творчестве Л. Н. Андреева	205
Реализм И. А. Бунина	222
Литература 1910—1917 гг.	238
Литература социалистического реализма и социалистическая литература	242
Творчество М. Горького 1908—1917 гг.	242
Поэзия «Звезды» и «Правды» и творчество Демьяна Бедного	260
Литература критического реализма	271
Творчество А. Н. Толстого	280
Новокрестьянская поэзия	284
Творчество С. А. Есенина	289
Распад символизма. Новые течения в декадентской поэзии	294
Адаканизм и творчество А. А. Азатовой	294
Футуризм	310
Поэзия революционного романтизма	324
Творчество В. В. Маяковского	324
Список использованной литературы	337
Указатель имен и названий произведений	342